

FFL - FL

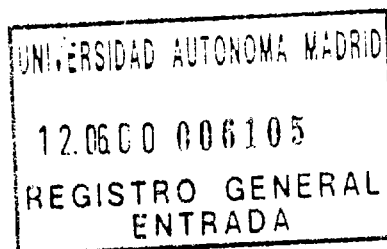
365

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



5406046696

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA



VARIACIONES DEL LÍMITE:  
LA FILOSOFÍA DE EUGENIO TRÍAS

TESIS DOCTORAL  
DIRIGIDA POR EL  
DR. ÁNGEL GABILONDO PUJOL  
PROFESOR TITULAR DE METAFÍSICA DE LA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ PULET

JUNIO 2000

Reg. FFL - 184.614

A mis padres



## Agradecimientos

El autor desea dar las gracias:

*Al director de la tesis, y profesor titular de Metafísica de la Universidad Autónoma de Madrid, D. Ángel Gabilondo Pujol, por el seguimiento tan minucioso del trabajo realizado y por las inestimables observaciones ofrecidas a lo largo de estos años.*

*Al filósofo D. Eugenio Trías, no ya sólo por los textos que aquí han servido de fuente, sino por el sincero interés que ha mostrado por este trabajo, así como por sus valiosísimas indicaciones que han llevado a dar la tesis por concluida.*

*Al profesor de Estética de la Universidad Pontificia Comillas, D. Ricardo Pinilla Burgos, finísimo amante del arte y en especial de la música, que me dio a conocer en los años de licenciatura los textos de estética de Eugenio Trías.*

*A la profesora de Filosofía en la Escuela Universitaria Santa María, D<sup>a</sup> Juana Sánchez Gey, por su permanente cercanía y su disponibilidad.*

*A mis padres, María del Carmen Pulet y José Martínez, por su enorme paciencia y permanente apoyo en la realización de la tesis.*

*A mi gran amigo y también gran poeta, Manuel Felipe Pumar Velasco, por el gran apoyo prestado y su amistad.*



# ÍNDICE

## **VARIACIONES DEL LÍMITE: LA FILOSOFÍA DE EUGENIO TRÍAS**

### **INTRODUCCIÓN: HACIA EL LÍMITE QUE VIENE DE LEJOS** 11

El relato de un encuentro	15
La filosofía triasiana: variaciones del límite	20
Límite y variación	41
El límite y la crisis de la modernidad	44
Metafísica y filosofía del límite	48

### **PRIMERA PARTE: EXPOSICIÓN** 53

#### **PRIMERA VARIACIÓN** 55

#### **EL FINAL DE LA FILOSOFÍA Y LA LIBERACIÓN (RETORNO) DEL PENSAMIENTO MÁGICO: EN TORNO AL SIGNO DE ARTICULACIÓN-OPOSICIÓN (/)**

#### **CAPÍTULO PRIMERO:** 59

Un cruce de caminos: Nietzsche, Marx, Freud y el estructuralismo	
Introducción	59
Estructuralismo, marxismo, freudismo	61
Del estructuralismo a Nietzsche: un camino para el pensar	74
De la filosofía al signo de oposición-articulación (/)	80

#### **CAPÍTULO SEGUNDO:** 85

##### **El final de la filosofía y el alba de un retorno**

Introducción	85
Filosofía y metafísica	86
La metafilosofía	91
La filosofía y la razón moderna: exégesis de Foucault	98
Arte y filosofía como 'transacción perversa'	107

#### **CAPÍTULO TERCERO:** 111

##### **Una teoría marxiana del conocimiento: la teoría de las ideologías**

La teoría marxiana del conocimiento	111
Una filosofía policéntrica	125

CAPÍTULO CUARTO:	127
El retorno del pensamiento mágico y la experiencia trágica	
De <i>la</i> filosofía a la magia	127
Un 'lenguaje en vacaciones': la dispersión	139
CAPÍTULO QUINTO:	149
El acontecimiento, la máscara y la escritura de sí	
Introducción	149
Filosofía y Carnaval	151
El singular: acontecimiento y ocurrencia	156
La vida y la voluntad de verdad	159
Hacia la segunda variación	163
<b>SEGUNDA VARIACIÓN</b>	165
<b>DE LA FILOSOFÍA DEL CONCEPTO A LA DE LA 'SÍNTESIS</b>	
<b>ONTOLÓGICA': LA VARIACIÓN MUSICAL COMO PRINCIPIO</b>	
<b>ONTOLÓGICO</b>	
CAPÍTULO PRIMERO:	167
Hacia la ontología del <i>eros poiético</i>	
Recapitulación	167
Hacia una ontología trágica	172
La crítica al concepto y a la ontología moderna y occidental	173
De la ontología del <i>eros poiético</i> a la ontología de la pasión	176
Hacia el principio de variación	182
Recapitulación: la idea de hombre y de cultura	
CAPÍTULO SEGUNDO:	187
El problema de la filosofía después de Hegel y Nietzsche: drama y tragedia	
Introducción	187
Drama y tragedia: identidad y diferencia	189
Más allá del hipercriticismo moderno y la ideología	194
Recapitulación	199
CAPÍTULO TERCERO:	201
La verdad del <i>eros</i> : una teoría crítica del alma y la construcción de la ciudad	
Introducción	201
El <i>eros</i> como necesidad de una reescritura	206
Del <i>eros</i> contemplativo al <i>eros poiético</i>	210
El <i>eros poiético</i> o 'el artista y la ciudad':	218
<i>Eros</i> , Belleza y 'locura divina'	220
El alma y el espacio liminar (fecundo) de dispersión	227

<i>Poiesis y techne</i>	232
El artista y la ciudad: radiografía de la cultura occidental: Platón, Pico della	
Mirandola, Goethe y la modernidad	236
El <i>eros poietico</i> : la vocación, la deuda, la muerte	245
CAPÍTULO CUARTO:	249
En torno a la pregunta por el ser: poder y dominio	
Introducción	249
La Razón Formal Especulativa y la voluntad de dominio	251
Poder y dominio	256
Meditación sobre el poder	259
El alma, el arte y el amor	265
Analítica existencial	269
CAPÍTULO QUINTO:	275
La memoria y el tiempo: viaje a la morada de las Madres	
Introducción	275
Los dos principios del sujeto	277
El sujeto y las dos memorias	279
Nietzsche y la 'memoria de la voluntad'	280
Rilke, Proust, Benjamin: la 'memoria involuntaria' y la 'memoria de	
experiencia'	283
CAPÍTULO SEXTO:	287
La ontoteología de la pasión y la reconstrucción de la razón y el sujeto	
Introducción	287
Del <i>eros</i> a la pasión	290
Crítica de la racionalidad moderna	298
Crítica de la noción moderna de conocimiento	303
Sobre singular e individuo	311
La constitución trágica del 'sujeto pasional'	317
La reconstrucción del orden racional	319
La pasión como fundamento de comunidad y sociedad: la pasión-en-sí y pa-	
ra-sí	326
La pasión consumada: onto-teología de la pasión	330
CAPÍTULO SÉPTIMO:	333
Lo bello, lo sublime y lo siniestro: en torno al <i>pathos</i> del vértigo	
Introducción	333
Lo bello y lo sublime: de los griegos al romanticismo alemán	335
Lo bello y lo siniestro: del romanticismo a Freud	338
Lo bello y lo siniestro: ensayo de una teoría estética	341
Aproximación a la relación entre el arte y lo siniestro	345

<b>CAPÍTULO OCTAVO:</b>	<b>347</b>
La síntesis ontológica y el principio de variación	
Introducción	347
El principio de variación	353
La filosofía de la 'síntesis ontológica': Nietzsche, Platón, Kant	362
Arte, filosofía y religión	369
<b>CAPÍTULO NOVENO:</b>	<b>373</b>
El arte como 'método' de acceso al ser	
Introducción	373
La cultura como creación: facticidad (ciencia y moral) y posibilidad (arte y filosofía)	376
La verdad del arte: la imaginación creadora y el acto creador	387
La cultura humana y la síntesis ontológica	401
Recapitulación	405
<b>TERCERA VARIACIÓN</b>	<b>407</b>
<b>DE LA METAFÍSICA A LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE:</b>	
<b>SER DEL LÍMITE, SÍMBOLO Y RAZÓN FRONTERIZA</b>	
<b>CAPÍTULO PRIMERO:</b>	<b>411</b>
Introducción a la filosofía del límite	
La idea de límite y los límites de la modernidad	412
La cuestión del límite como 'tercera variación'	425
La filosofía del límite: fenomenología y lógica	434
<b>CAPÍTULO SEGUNDO:</b>	<b>441</b>
Fenomenología de la experiencia del límite	
Los límites del mundo	441
Primera sinfonía. Ontología trágica	442
Primer ciclo: eso que soy	442
Primer movimiento: el cerco	442
Segundo movimiento: el acceso	443
Tercer movimiento: el despliegue	445
Síntesis del primer ciclo	446
Segundo ciclo: eso que somos	448
Primer movimiento: el cerco	448
Segundo movimiento: el acceso	449
Tercer movimiento: el despliegue	450
Tercer ciclo: eso que es.	450
Segunda sinfonía. Crítica de la transparencia pura	453
Primer momento: el espacio-luz	453

	Segundo momento: el despliegue: muerte y resurrección del	455
arte	Tercer momento: la proposición topológica	457
	Cuarto momento: el retorno (principio de variación)	458
	La aventura filosófica	459
	Primera parte	459
	Primera singladura: los límites del mundo	460
	Segunda singladura: en la frontera	461
	Tercera singladura: la frase imperativa	462
	Cuarta singladura: el experimento	463
	Quinta singladura: la política y su sombra	464
	Sexta singladura: círculo hermenéutico y círculo especula-	465
tivo	Séptima singladura: viaje a la morada de las Madres	467
	Octava singladura: estética del límite	469
	Novena singladura: la plaza y su esencia vacía	470
	Segunda parte. Ensayo de una lógica del límite	470
	Décima singladura: la aventura filosófica	470
	Undécima singladura: la verdad ontológica	472
	Duodécima singladura: ensayo de una lógica del límite	473
	Decimotercera singladura: el principio de variación	475
	Decimocuarta singladura: la episteme	476
	CAPÍTULO TERCERO:	479
	La experiencia fronteriza	
	Filosofía del futuro	480
	Los límites del mundo	486
	Analítica del juicio estético	491
	El juicio de gusto	491
	El juicio de lo bello	492
	El juicio de lo sublime	493
	El juicio de lo siniestro ( <i>das Unheimliche</i> )	495
	El problema del arte y la creación	495
	La aventura filosófica	498
	Ética y estética en <i>Lógica del límite</i> y <i>La razón fronteriza</i> .	503
	Teoría de la subjetividad	506
	CAPÍTULO CUARTO:	509
	Lógica del límite: límite y símbolo	509
	De la fenomenología de la experiencia del límite a la lógica del límite	509
	La dimensión ontológica del símbolo: el símbolo y lo sagrado	521
	Del arte a la religión: el debate con la modernidad	527
	Pensar el arte	530
	Pensar la religión	536
	La onto/logía del límite y la 'superación' de la metafísica	542

CAPÍTULO QUINTO: 551  
 Habitar la frontera: configuración estética del mundo y reflexión filosófica  
 (ontología del límite)

Estética del límite o génesis ideal del 'mundo'	552
Artes fronterizas: música y arquitectura	557
Las artes fronterizas y el <i>medio ambiente</i>	557
Las artes fronterizas como formas simbólicas	561
Música y arquitectura como matemáticas sensibles	564
Lo moderno en música y arquitectura	566
Artes apofánticas (I): hacia el signo lingüístico	567
Artes apofánticas (II): el signo lingüístico y la literatura	571
De las artes del signo a la filosofía	576
La onto/logía (trágica) del límite	579
Prolegómenos a una religión del límite (o prólogo a <i>La edad del espíritu</i> )	583

CAPÍTULO SEXTO: 587  
 La formación histórica del espíritu

La historia como relato (mito)	587
La musicalidad del acontecer espiritual: las categorías y la teoría de los 'eones'	589
El acontecimiento espiritual: el sujeto del límite	596
El acontecimiento simbólico: despliegue histórico de los 'eones'	600
Primera categoría: <i>magna mater</i> o el santuario de la prehistoria	600
Segunda categoría: la creación del mundo. El templo cósmico	601
Tercera categoría: el encuentro entre la presencia y el testigo	603
Cuarta categoría: la revelación del logos. El símbolo manifiesto	605
Quinta categoría: las claves hermenéuticas del sentido	607
Sexta categoría: jerarquía y trascendencia. El encuentro místico	609
Séptima categoría: la consumación simbólica	611
Teoría de la modernidad: las siete categorías. Del símbolo a la razón	613
Renacimiento simbólico y configuración mágica del mundo	615
La reforma religiosa. El encuentro con lo sagrado a través del testimonio de la fe	617
La revelación de la razón. La idea de infinito y su exposición alegórica	618
Luces y sombras de la Ilustración. El repliegue crítico de la razón	620
El inconsciente romántico. El retorno del espíritu	622
Hacia el espíritu. Cesura trágica y consumación espiritual	625
Recapitulación	627



CAPÍTULO SÉPTIMO:	631
Hacia el sistema: ser del límite, simbolismo, razón fronteriza	
Introducción	631
Experiencia filosófica y ontología del límite	632
El triángulo ontológico	634
Ser del límite	639
La crítica de la 'razón fronteriza' y la cuestión del sistema	653
Límite, símbolo y espíritu	665
Conceptos nucleares	668
El ser y la nada	668
El espacio y el tiempo	671
Realidad y verdad	673
Recapitulación	675
CAPÍTULO OCTAVO:	679
Ética y condición humana: ética, ontología y subjetividad	
Introducción	679
Ética fronteriza: <i>La razón fronteriza</i>	680
Ética (fronteriza): <i>Ética y condición humana</i>	686
El acontecimiento ético	690
La ética como una patética	694
La muerte	697
RECAPITULACIÓN	699
<b><u>SEGUNDA PARTE. DA CAPO</u></b>	701
CAPÍTULO PRIMERO:	703
Un 'ejercicio filosófico': <i>da capo</i>	
CAPÍTULO SEGUNDO:	711
La pragmática de la escritura: el aforismo, el tratado, el ensayo	
La escritura del eros	712
Apuntes sobre la escritura y la memoria	720
El aforismo, el tratado, el ensayo	721
CAPÍTULO TERCERO:	725
Límite y variación	
La 'idea' de límite y el 'principio de variación'	725
La musicalidad de la tabla categorial	729
La poeticidad del límite: los espacios de Chillida	733

CONCLUSIONES:	739
La variación (musical) como forma de escritura: los libros como <i>work in progress</i>	

BIBLIOGRAFÍA	743
--------------	-----

## **INTRODUCCIÓN**

**HACIA EL LÍMITE QUE VIENE DE LEJOS**



"La lectura, sin embargo, es una 'praxis', una forma de realización y de vida, una forma de ser *a la que se ha llegado*. El lector 'autobiográfico', al que me refiero, es un lector real, un hombre concreto que no sólo se limita a gozar el 'placer del texto', sino que 'escribe' y nos cuenta en otro texto su experiencia con él, o se habla a sí mismo, desde los condicionamientos de su personal historia, el etéreo diálogo de su propia interpretación".

Emilio Lledó.



## INTRODUCCIÓN

### HACIA EL LÍMITE QUE VIENE DE LEJOS

#### EL RELATO DE UN ENCUENTRO

##### 1

Sumergirse (y extraviarse) como lector en la escritura viva de un auténtico filósofo comprometido con la verdad parece de entrada un desafío intelectual de los más estimulantes, aunque sólo sea por el simple hecho de que, bajo sus textos, sorprendemos aún el latir de un tiempo que es *nuestro* tiempo, y de unas inquietudes vitales que, de algún modo, son también las *nuestras*. En este sentido, Eugenio Trías es, y ya desde sus mismos inicios, un espléndido interlocutor de la época que le ha tocado vivir. Como se sabe, su camino en el pensar comienza por esos años, llenos de esperanza histórica, que se proyectarían en las décadas siguientes de maneras por entonces aún imprevisibles. Sus primeros textos son, por tanto, fieles testigos de esa época que quiere abrirse a nuevos horizontes existenciales. Su exaltación del pensamiento mágico (una recreación del 'pensamiento salvaje' teorizado por Lévi-Strauss) y su perverso ejercicio 'des-constructor' de la 'voluntad de verdad' (voluntad de dominio) de la filosofía tradicional le convirtieron rápidamente en una figura clave y renovadora dentro del panorama filosófico español de finales de los años sesenta y principios de los setenta, aunque en su lenguaje y en su estilo soplaban aún vientos importados de otras latitudes. Fueron necesarios en su momento, quizás, como él mismo reconoce, para fertilizar "un marco tan particularista y atroz como es el hispano"<sup>1</sup>, y abrirlos a otros espacios culturales que no fueran los de un positivismo apolillado ni los de un marxismo dogmático, por no hablar ya de la anacrónica escolástica oficial. Lo cierto es que a partir de esa primera mirada juvenil al mundo, su diálogo con la época madura en el mismo proceso en el que madura su pensamiento. De ahí que podamos encontrar en sus libros múltiples y bellísimos textos que hacen explícita referencia a la circunstancia histórica concreta que le rodea (como, por ejemplo, a la espeluznante amenaza de aniquilación total y advenimiento de la Nada durante los años de la Guerra Fría, en *Filosofía del futuro*) para anclar una reflexión de corte ontológico, o que toman la crisis de la modernidad como punto de partida para un implacable replanteamiento de la

---

<sup>1</sup> E. Trías, *La aventura filosófica*, p. 2.

misma (como, por ejemplo, el juego de luces y sombras que se da en la actualidad, tras la caída del muro de Berlín, entre un pensamiento tecnológico descreído y prepotente, y el inquietante resurgir de las religiones históricas, en *Pensar la religión*). El *pathos* que anima este diálogo es hondamente filosófico; pero no, como en Hegel, para construir un 'concepto' de la época, sino, más bien, como en Nietzsche, para proponer caminos de futuro a nuestra humanidad histórica, para 'superar' este devastador nihilismo (el 'nihilismo reactivo', según aquél) que nos rodea y nos asfixia. La filosofía triasiana debe entenderse, entonces, como apertura y exploración de nuevas posibilidades filosóficas, de nuevas formas de ser y de habitar, de nuevas formas de vida.

Este inicial entusiasmo se acrecienta cuando la lectura de los textos descubre una escritura musical que en su puro discurrir y constituirse penetra en nuestra alma despertando y *formando* esos íntimos espacios de resonancia en los que nos es dado acoger la semilla de verdad que en aquélla resplandece; una escritura que 'in-scribe' en la piel o en la carne del lector por sus altas cotas de belleza. Y es que de lo que se trata en filosofía es, quizás, de contagiar (un vocablo que tiene conocidas connotaciones mágicas) al otro el amor a la verdad que a uno le mantiene en suspensión desde el día en que le fue dado ser fiel a la llamada del ser. No por nada Trías reivindica, audaz e intempestivamente, frente al academicismo de gran parte del panorama filosófico internacional contemporáneo, la posibilidad y la necesidad de una nueva metafísica (no, desde luego, en el sentido tradicional del término, criticado por Heidegger) que abra un espacio de discusión para las inquietudes más íntimas del hombre, para sus preguntas esenciales. Escribir sobre Trías viene a ser, por ello, acoger agradecidos lo que sus textos nos brindan, pero por la misma razón, auténtica invitación a integrarse activamente en una comunidad de lectores y escritores. De ahí que la mayor celebración de su pensamiento sea, precisamente, pensar y escribir con Trías (sobre) lo que a él mismo le da que pensar y escribir.

## 2

Pero el inicial entusiasmo ante nuestra tarea tropieza enseguida con su cara en sombras, con las inevitables dificultades de una empresa que empieza a presentarse llena de riesgos, no tanto por el empeño que pueda exigir la comprensión de un complejo entramado conceptual, como por la ausencia de una distancia temporal adecuada entre autor y lector, o por la falta de estudios monográficos sobre aspectos concretos de la filosofía triasiana



que pudieran ayudarnos a orientar el trabajo. Ciertamente, hay ya bastante y, en muchos casos, valiosísimos textos, en su mayoría recensiones escritas con ocasión de una nueva publicación, e incluso una documentada y clara tesis doctoral, que pretenden despejar el camino hacia la integración de su filosofía en el contexto del pensamiento filosófico contemporáneo y, lo que nos parece más interesante, en el de la tan problematizada filosofía española. Pero creemos que en ellos no se ha alcanzado aún el conjunto del pensamiento triasiano, es decir, la cohesión de sus diferentes rupturas, quizás la mismidad en la diversidad, o la visión de un 'Trías desde dentro'. Lo cual no significa que esta tesis pretenda arrogarse la última palabra, ni siquiera la primera, en este sentido. En cualquier caso, y a pesar de todas las dificultades mencionadas, hemos decidido *arriesgarnos* responsablemente en sus textos: para ofrecer *una* lectura, para avanzar en esa integración, para aprender, quizá, a nosotros mismos.

### 3

Deleuze ha comentado alguna vez que

"cuando se admira a alguien, no se puede seleccionar: uno puede preferir este libro a aquel, pero en cualquier caso se acepta la totalidad porque uno se apercibe de que aquello que puede parecer un momento de debilidad es algo absolutamente necesario para que prosiga el experimento, la alquimia, y que no llegaría a la nueva revelación que a uno le deslumbra si no hubiese atravesado ese camino en el que no se comprende a primera vista la necesidad de tales o cuales desvíos. No me gusta eso que a veces se dice de una obra: 'está bien hasta tal punto, pero lo que sigue no vale nada, aunque luego recobra interés...'. *Hay que considerar la obra en su totalidad, seguirla más que juzgarla, recorrer sus bifurcaciones, sus estancamientos, sus ascensos, sus brechas, aceptarla, recibirla entera. De otro modo no se comprende nada... No se trata únicamente de una cuestión de comprensión o de acuerdo entre intelectuales, sino de una cuestión de intensidad, de resonancia, de acorde en sentido musical*"<sup>2</sup>.

Leer, en nuestro caso, a Trías implica, pues, como muy bien lo ha expresado Deleuze refiriéndose a su lectura de Foucault, aceptar desde la admiración toda su obra<sup>3</sup>, seguirla, recorrer sus bifurcaciones, sus desvíos,

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1996 (2ª ed.), pp. 139-140 (cursiva nuestra).

<sup>3</sup> Ello es especialmente pertinente en una trayectoria filosófica que, al cultivar con el mismo dominio tanto la bella escritura del ensayo (en el que hay mucho de tratado) como la 'abstracción' conceptual del tratado (en el que hay mucho de bella escritura), no fue durante varios años, y en algunos casos, suficientemente comprendida. En efecto, muchos lectores, o bien 'preferían' el Trías ensayista (el de *Drama e identidad*, *El artista y la ciudad*, *La memoria perdida de las cosas*, *Lo bello y lo siniestro*, textos en los que el montaje estético resulta fundamental) al Trías más constructivo y conceptual (el de *Los límites del mundo* o la *Lógica del límite*, en los que se presta especial atención a la arquitectónica de ideas filosóficas); o bien,

sus brechas. Quizás, también, perdernos en ella, toparnos con los mismos callejones sin salida, con las mismas dificultades, con las mismas 'imposibilidades'. Sólo así, leer viene a ser un 'acompañar' y no un mero 'repetir' vacío y sin sustancia. De hecho, tal y como nos ha enseñado la hermenéutica contemporánea, sólo hay comprensión cuando acompañamos al autor a través de sus textos (en atención a aquello hacia lo que ellos indican o señalan). Pero qué signifique 'acompañar' en toda su sustancia es algo que, quizás, haya que preguntar a la experiencia musical, a la del intérprete, a la del oyente. "Cuando se trata de música, ya sea porque uno también toca y 'sigue las notas', como se suele decir, o porque esté escuchando, todo está ahí, repetición, variación, inversión, becuadrado, y le está escrito a uno directamente. Pero sólo emerge y le entra a uno cuando uno acompaña, ya sea tocando, ya como oyente. Si no, pasa de largo y le parece a uno vacía"<sup>4</sup>. Así pues, acompañar, en sentido musical, viene a ser cuestión de intensidad, de capacidad de resonancia, incluso de acorde, como señalaba también Deleuze. Pero para que ello sea posible, es necesario, en cierto modo, como apunta esta vez nuestro filósofo, sentirse 'tocado', 'herido', 'poseído', por aquél (aquello) que queremos acompañar. En ello se juega el 'poder' del lector o del intérprete, por decirlo también con Trías: su mucho o su poco 'poder'. Y es que también el amor (o quizás, *especialmente* el amor –a un texto, a una partitura, a un autor, a sí mismo) es, como todas las cosas, cuestión de poder y capacidad, la cual, es siempre capacidad de encuentro con la esencia propia inagotable<sup>5</sup>. De ahí que leer sea leerse leyendo, o que crear sea recrearse recreando. Lo cual no significa, en absoluto, anular la distancia entre texto y lector, sino, por el contrario, respetarla máximamente para hacerla máximamente productiva y fecunda. Como puede suponerse, tal ha sido, al menos, nuestra pretensión.

#### 4

Quedaría todavía, antes de avanzar, una cuestión preliminar: ¿por qué elegimos el pensamiento de Trías como tema de una tesis doctoral?

---

por el contrario, valoraban más al Trías 'filósofo' que al Trías 'esteta'. En cualquier caso, lo que no se entendía era la *necesidad* que cierto estilo de filosofar tenía de pasar del ensayo al tratado, o de encontrar una síntesis entre ambos géneros. Seguir la obra triasiana viene a significar, por consiguiente, no quedar fijados ni electrizados por el uno ni por el otro, ni por la bella escritura ni por la arquitectura del concepto, habida cuenta que este último procede por 'destilación' o 'depuración' de ideas ontológicas anteriormente jugadas.

<sup>4</sup> H. G. Gadamer, "Palabra e imagen ('tan verdadero, tan siendo')", en *Estética y hermenéutica*, pp. 279-307, p. 299.

<sup>5</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 63.

¿Quizás por ser un filósofo español? ¿Quizás por su admirable voluntad de estilo y de belleza en la exposición? ¿Quizás, porque con él retorna la metafísica a tierras hispanas? ¿Quizás por todas esas cosas? ¿O por otras?

Tropezamos de repente un día con un libro que nos atrae (por su título, por el contenido, por su autor), lo ojeamos, lo leemos aquí y allá. Secretamente nos va 'poseyendo', 'embrujaando', y va apoderándose de nuestra voluntad hasta que acabamos comprándolo para leerlo en su totalidad (en la intimidad de nuestra alcoba). Ese libro forma ya parte de nuestra historia personal, de nuestra vida, de nuestra 'carne', máxime cuando el mismo prólogo de ese libro aborda esa singular experiencia de 'enamoramiento', de atracción hacia un texto con el que un día, por azar, tropezamos, y que secretamente, mientras lo ojeamos y leemos aquí y allá, nos va poseyendo y cautivando hasta que acabamos comprándolo para leerlo en nuestra intimidad.

*Drama e identidad* supuso para nosotros ese primer encuentro. Desde entonces, el pensamiento triasiano, un pensamiento en permanente construcción, no nos ha 'dejado en paz' (por fortuna). La música como hilo conductor para penetrar en la forma cultural del 'drama' nos sugirió, en un principio, la idea de continuar ese discurso en relación con la tragedia (el mundo cultural poshegeliano), justo allí donde Trías parecía detenerse. Mahler, Strauss, Schönberg, Webern, Berg, serían entonces los músicos que deberían ser interrogados como 'síntomas' de una crisis cultural, como espacios desde los que teorizar la transición (*Übergang*) a otra forma de ontología. La música como 'metáfora epistemológica' (justo la concepción que nuestro autor tratará de teorizar en *Filosofía del futuro*, si bien referida, no ya sólo a la música, sino al arte en general) nos pareció de gran fecundidad y alcance teóricos. Pero llevar a cabo este (posible) trabajo exigía un conocimiento más profundo de la estética triasiana, de su reflexión sobre lo bello y el arte, un conocimiento (previo) que nos insinuara cierto camino, cierta trayectoria. Se inició entonces nuestra aventura a través de sus textos. Comenzamos a leer sus 'libros', a sumergirnos en ellos, a extraviarnos... Un pensamiento, un ejercicio de actividad filosófica, nos había 'poseído'.

Poco a poco, esta lectura nos hizo comprender la inviabilidad de un proyecto que pretendiese continuar un desarrollo teórico tan original y propio. Por ello, mientras íbamos tomando contacto con su escritura, nos propusimos estudiar su concepción de la música en el marco de su estética. De hecho, numerosos textos hablaban de la música, y no sólo 'de' ella, sino que la música, en concreto la forma de la variación, se interpretaba como

metáfora del ser. Ahora bien, abordar la comprensión triasiana de la música en el marco de su estética era, a su vez, inviable si previamente no estudiábamos, en general, su filosofía. La estética de Trías es, de hecho, una estética que desde el principio desborda los límites a los que la recluye la modernidad (experiencia subjetiva). Su decidida voluntad ontológica, revelada ya desde *Drama e identidad*, nos incitó a abandonar nuevamente este proyecto para embarcarnos en otro de mayor envergadura: aquel del que esta tesis pretende ser su resultado. De lo que en ella hemos pretendido hacer diremos algo en el siguiente apartado. Pero nos interesaba, antes, dejar claro nuestra trayectoria hasta el tema que aquí nos reúne porque éste tiene mucho que ver con la música. Cabría decir, con M. Zambrano, que se trata de mostrar “la música del pensamiento”<sup>6</sup>, ya que Trías va revelando ésta en su constante ir y venir, avanzar y retroceder, practicando simultáneamente en su ejercicio de escritura esa misma concepción: la variación musical.

## LA FILOSOFÍA TRIASIANA: VARIACIONES DEL LÍMITE

### 1

Nuestro intento ha sido el de ‘atravesar’ (noción muy presente en la tesis) la producción textual de Trías (no solamente sus ‘obras’, es decir, sus ‘libros’, sino también sus artículos de revistas y sus introducciones a otros textos) en relación a aquello hacia lo que ellos mismos apuntan, y que por ahora cabría denominar ‘centros de poder’ o ‘polos enigmáticos’ (cargados de tensiones internas) que generan una serie de tentativas de respuesta o acercamientos que guardan entre sí una relación de ‘variación’ (ésta es, desde luego, la palabra clave). Estos ‘centros’ ideales de sentido hacia los que se tensa el pensamiento imprimen unidad al transcurrir mismo del discurso (triasiano), haciendo posible que se entienda como espacio donde se lanzan (trágicamente) los dados del sentido. Dicho de otra manera: las ‘ideas de la razón’ (Kant) constituyen, respecto de la producción textual triasiana, aquellos ‘polos de poder’ que permiten experimentarla como una aventura de conocimiento (Nietzsche) que se resuelve, cada vez, en un jugar (responsablemente) respuestas (hipotéticas) que continuamente son lanzadas a una nueva altitud (léase en su sentido nietzscheano) desde la que repetir de forma ‘variada’ el trayecto culminado. Por tanto, este trabajo toma por ‘tema’ (leído es-

---

<sup>6</sup> M. Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori-España, Madrid, 1989, p. 80.

te concepto en su sentido musical nos acerca al núcleo de la tesis) esos 'centros' que dan que pensar (es más, que lo exigen), y desde ahí, se vuelve de nuevo a los textos, para concebirlos como una sucesión de 'variaciones' (noción que el propio autor se propone teorizar)<sup>7</sup>.

Pero ¿cuáles son esos focos ideales o centros de poder que fuerzan, una y otra vez, a pensar? Para decirlo brevemente: las inquietudes y los interrogantes radicales del hombre. Kant habla de Dios, Alma y Mundo. Ya veremos qué respuestas da Trías a estos 'enigmas'. Lo importante ahora es señalar que, para él, estos interrogantes pueden ser leídos como cuestiones que anclan en (o que cuelgan de) un 'espacio ontológico' limítrofe o fronterizo (noción 'topológica' central en su obra) que, metafóricamente, puede describirse, tal y como hace en sus últimos textos, como 'piedra angular' del (nuevo) edificio filosófico que se pretende levantar. Así, si es cierto que, como observa Deleuze, "se escribe siempre para dar vida, para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga"<sup>8</sup>, nosotros sostendremos que lo que la escritura triasiana trata de liberar (de la ocultación que padece a lo largo de la historia de la filosofía) es la 'experiencia del límite' (experiencia fronteriza), es decir, el límite como 'lugar' del ser y la verdad. Trías puede ser descrito, en efecto, como el pensador cuya 'idea' rectora es el límite (como él mismo insiste en muchas ocasiones). Sólo que este límite, y he aquí el centro de nuestra lectura, *se dice* de varias maneras a lo largo de su producción (y, por consiguiente, no sólo como la 'idea' de *límite*), de tal forma que se va abriendo siempre, cada vez, de forma distinta (una de las cuales será esa idea de límite, en concreto, en su tercera 'variación'), tratando, en cada caso, de constituirse en 'piedra angular' sobre la cual levantar, o mejor, 're-construir', el edificio de la filosofía (como ontología), o lo que es lo mismo, aparece como espacio topológico con sentido ontológico capaz de organizar en torno a sí esos (otros) 'centros de poder' a los que antes aludíamos.

---

<sup>7</sup> La singularidad de la reflexión triasiana consiste precisamente en ir revelando, en su misma escritura, este proceder variacional de la filosofía. "La filosofía varía constantemente sobre el mismo tema. Éste no constituye un material que suscite idéntico tratamiento. Es un haz o manojito de preguntas que, siendo siempre las mismas, exigen respuestas modificadas, variadas". E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 27. Para Trías, esas respuestas son racionales si se disponen "de tal suerte que en lo sucesivo, en el futuro, pueda propiciarse un nuevo anonadamiento, palanca de un resurgir de la pregunta radical y de nuevas posibilidades de respuesta". *Ibid.* p. 26. Nuestra apuesta va a consistir, por tanto, en poner en juego esos mismos conceptos a los que la escritura triasiana va dando forma lógica, es decir, en tomarlos como clave de interpretación de su propia filosofía.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 224

Deleuze ha comentado alguna vez que “pensar es afrontar una línea en la que necesariamente se juegan la muerte y la vida, la razón y la locura, una línea en la que uno se halla implicado. Pensar sólo es posible en esa línea mágica, que no forzosamente conduce a la perdición: no estamos fatalmente condenados a la locura o a la muerte”<sup>9</sup>. Por otra parte, hemos avanzado, a partir de otra cita del pensador francés, que la escritura triasiana trata de ‘liberar’ un aspecto de la vida que permanece ocult(ad)o a lo largo de la historia del pensamiento (con objeto de ser vivido, pensado, habitado). Ese ‘aspecto’ es, precisamente, esa línea, ese límite en que se juega el pensar (sólo que en Trías adquirirá un sentido inaudito)<sup>10</sup>. Así, ese carácter liberador se advierte ya en sus primeros textos, aquellos que pretenden presentarse como una metodología del pensamiento mágico, esto es, como una reflexión que despeje el camino hacia el retorno de tal forma de pensamiento. Leer a Trías es, por tanto, hacer, en cada caso, la experiencia de la lucha y el esfuerzo que implica todo intento de liberación. Recuerda, quizá, los dolores que sufre el prisionero de la caverna platónica en su ascensión al mundo de las ideas, el deslumbramiento y la ceguera de la luz del sol, los recuerdos de la prisión, el necesario regreso a la caverna, la escritura:

“A través de lo que, hasta hoy, llevo publicado he procurado aproximarme a una reflexión ontológica... En ocasiones, he debido entretenerme en desbloquear las resistencias, obstáculos y censuras que nos impiden enfrentarnos, cara a cara, con la metafísica, toda vez que pertenezco a un mundo histórico, a una época, especialmente ciega y sorda a toda requisitoria que conduzca más allá del cerco de fenómenos que llamamos ‘nuestro mundo’, en ignorancia de que éste se abre desde cierto marco de referencia que inevitablemente sugiere lo que en este libro llamo límites del mundo. He debido rajarse parte a parte el escenario de cartón de nuestra farsa cotidiana con la espada crítica del concepto y del estilo con el fin de mostrar el agujero ontológico que ese tenderete de feria trata vanamente de ocultar. Bajo el reconfortante placer estético, supuestamente desinteresado, que actúa como analgésico del sufrimiento a través de las canónicas categorías de lo bello y lo sublime, pude revelar la siniestra y atormentada faz de una deidad del arte: eso que Jacobo Muñoz,

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 167. Recordemos que Trías mismo, en un texto tan lejano como *La dispersión*, (1971), señalaba: “mi filosofía constituye la penosa incursión en un signo (/) y en todas sus implicaciones”. E. Trías, *La dispersión*, Destino, Barcelona 1991, p. 188. Pero es que poco antes había afirmado: “Pensar significa resquebrajar el marco desde el que ‘Se’ piensa. Es aquejar de desequilibrio o vértigo al sujeto del pensar: ese ‘Se’ que ni se roza ni se discute”. *Ibíd.* p.170. ¿No nos viene a decir aquí que pensar viene a ser un inscribir límite, un trazar límite, en el que uno mismo se halla implicado, y que convoca una reescritura de lo que se viene diciendo?...

<sup>10</sup> Como señalaremos en el primer capítulo de la tercera variación, la filosofía contemporánea entiende el límite, bien como *Grenze*, bien como *línea*. Es un debate en el que no entraremos por cuestiones de espacio. Quedará sólo apuntado.

con expresión magnífica, llamó en un comentario a un libro mío el corazón atroz de la belleza. Bajo la tranquila farsa de las éticas hedonistas y de los brindis seculares en honor de un sujeto autárquico recordé el oscuro trabajo de la pasión, señalando el corazón dividido y partido de ésta. Bajo la trama dramática que codifica la gran producción cultural secular de occidente pude desvelar el vacío trágico latente a esa mascarada. El componente trágico del ser se fue perfilando así, de texto en texto, a partir de aproximaciones diversas"<sup>11</sup>.

Trías describe aquí una forma de vida, la nuestra, como 'farsa' que se desarrolla sobre un 'escenario de cartón' que tiene la consistencia de un 'tenderete de feria'. Esta concepción de la vida cotidiana puede rastrearse ya en algunas obras de maduración como *Meditación sobre el poder* o *Tratado de la pasión*. La labor de Trías quiere ser la de 'rajar de parte a parte', 'con la espada crítica del concepto', del lenguaje y la escritura, este espacio cotidiano donde se juega el destino de nuestras vidas. Allí el autor sorprende la 'voluntad de poder' (Nietzsche) entendida como 'voluntad de dominación'. Esta forma de vida y de ontología oculta la experiencia trágica del ser. De hecho, para Trías, el espacio de la 'representación' se abre desde un ámbito liminar que exige la postulación de un (otro) espacio vacío positivo que ha de ser afirmado si no se quiere perecer en el mayor absurdo que supone su sistemática negación, y sobre el que está levantada la civilización que todos habitamos hoy. Alzarse hasta ese espacio implica la ardua tarea hermenéutica, llevada a cabo en lucha con lenguaje y escritura, de desenredar los complicados entramados conceptuales que asfixian el *pathos* trágico que define la existencia humana y cuya ocultación ha dado lugar al siglo más cruel y despiadado de la historia.

Se trata, por tanto, de ganar espacios filosóficos desde los que poder ejercer la crítica a la experiencia moderna. Y así, la escritura de cada entidad llamada libro es entregada a sus lectores como alumbramiento (creatura), fruto de una experiencia íntima con rincones escondidos y ocultos de nuestro pasado, de nuestra historia, con objeto de que lo acogamos en nuestra alma. De este modo, el lector puede seguir el hilo en el que cada palabra recoge el aliento de la anterior, y asistir así al despliegue de un orden de significados que, lentamente, con el tiempo que exige la maduración, produce lo que venimos en llamar 'pensamiento triasiano'. Pero éste es fruto maduro del tiempo de la reflexión.

---

<sup>11</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 9.

¿Cómo entiende Trías su propia producción filosófica? Varios son los textos en los que da algunas indicaciones sobre su comprensión de su propia filosofía. Como mostraremos en la segunda parte de la tesis, este volver sobre los propios pasos constituye la especificidad de su propio ejercicio filosófico. Ello trae consecuencias que en su momento abordaremos. Por ahora, trabajaremos un fragmento breve y sencillo perteneciente al más reciente de sus títulos publicados, *Ética y condición humana*.

“Hace tres décadas que publiqué mi primer libro, *La filosofía y su sombra*. Ese primer libro mío tenía, como característica principal, someter a la razón ilustrada, o a la razón crítica, a un permanente cerco en relación a sus propias sombras. En cierto modo ese libro mío marcó el ámbito filosófico en el que, a partir de entonces, iba a moverme.

Mi propuesta filosófica, la que con ese libro inicié (y que luego proseguí en múltiples publicaciones), pretende someter a la razón filosófica a un diálogo constante y continuo con sus propias sombras. No intenta ni pretende disolver nuestra inteligencia en lo irracional (en la locura, en la disolución de la identidad, en el pensamiento mítico o mágico, en el mundo ético de las pasiones, en las estéticas de lo siniestro o en relación al ámbito de lo sagrado). Se trata, más bien, de favorecer un constante forcejeo entre la razón y esas sombras...

Esas sombras presentan el trasfondo de sinsentido y de absurdo que amenaza el ‘espacio lógico’ en el cual se juega la significación y el sentido; o el trasfondo de sinrazón y de locura que asedia, o puede asediar, a una razón excesivamente encastillada en sus pretensiones racionales. O bien el ‘trasmundo’ en el que se agazapa el misterio, o el arcano, en su asedio a la comfortable instalación de la razón dentro de los límites insulares de ‘este mundo’. O el suplemento de no ser, nada y vacío que acechan y hacen peligrar la precaria colonización itinerante del existente en su paso por la vida. Esta razón fronteriza procura, de forma crítica, asumir como lugar propio y específico de ella ese límite (/) que actúa como gozne y bisagra, como signo de conjunción y disyunción, entre esa existencia y la no existencia, o entre el sentido y el sinsentido, o entre la significación y el posible deslizamiento de ésta en la insignificancia, o en general entre la razón y la sinrazón”<sup>12</sup>.

Como Trías mismo comenta, su propuesta filosófica ha consistido desde el principio en asediar y cercar a la razón moderna e ilustrada por medio de las sombras que ella misma genera. La modernidad está, pues, caracterizada por articular una razón excluyente, esto es, una razón que define una sombra que constituye la proyección invertida (o reverso en negro) de la propia decisión de discurso. Pero este modelo de razón (inaugurado por Descartes), si bien pudo tener su justificación y su validez en su momento, pesa

<sup>12</sup> Los dos primeros párrafos pertenecen a E. Trías, *Ética y condición humana*, p. 11; el último a ibíd. p. 122.



hoy sobre el pensamiento como una auténtica losa. De hecho, es una constante en la producción triasiana la afirmación según la cual, la modernidad se halla en franca retirada respecto de nuestro espacio vital. Somos, ciertamente, sus hijos, pero ya no nos 'reconocemos' en ella, no nos sentimos como 'en casa' en su 'espacio lógico': un hipercriticismo estéril que se impide cualquier palabra sobre el ser. La filosofía triasiana aparece, en este sentido, comprometida desde el principio con un nuevo horizonte teórico que dé razón de una experiencia que no es ya precisamente 'moderna'. Es una filosofía que busca caminos, salidas, alternativas, rutas y posibilidades, en definitiva, 'futuro'. Y su opción 'metodológica' va a ser la de internarse por las regiones oscuras y expulsadas del discurso 'racional' (la sinrazón, la locura, la pasión, lo siniestro, etc) para mostrar la necesidad de un diálogo en profundidad con esa alteridad (rechazada por la modernidad).

Sin embargo, este proceder hermenéutico es enfocado desde diferentes perspectivas. Nosotros diremos que es 'variado' (con lo que se resalta su carácter musical) sobre diversos 'centros tonales', con objeto de leer ('re-leer' y 're-escribir') las distintas dimensiones de la experiencia. Así, Trías, en un primer momento, puede adentrarse, en virtud de las herramientas estructuralistas, y de mano de Foucault, en la otra cara de la razón moderna (la locura, la sinrazón, el pensamiento mágico). O puede 're-crear' desde Nietzsche, la reflexión ética tradicional explorando el mundo expulsado (por el sujeto libre y autárquico) de las pasiones. O puede leer (releer) la experiencia estética de lo bello y lo sublime desde la emergencia (histórica) de la categoría de 'lo siniestro' (la sombra de lo bello). O puede criticar ontológicamente el 'espacio lógico' de la modernidad, exigiendo la postulación, a partir de la 'experiencia ética', de un 'mundo' ('sinmundo', 'cerco hermético') cuya positividad fue sistemáticamente negada por aquélla. O puede mediar entre la razón ilustrada y el nihilismo contemporáneo, o entre las éticas formales y las éticas materiales, etc.

En cualquier caso, se trata siempre, desde cualquier 'centro tonal' (adviértase el carácter musical de la expresión), de dar forma lógico-lingüística a ese espacio limítrofe y hermenéutico de conjunción-disyunción (/) que, a través de un cuidadoso trabajo con lenguaje y escritura, se va 'descubriendo' entre la razón y su sombra, entre el racionalismo y el irracionalismo, entre lo bello y lo siniestro, entre el mundo y el sinmundo, entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, entre la ciencia y la religión. Éste es, desde luego, un primer sentido (metodológico) del espacio limítrofe que Trías saca

a la luz. Pero hay 'otro' sentido de 'límite', que es el que aquí nos interesa, y el que se va diciendo de varias maneras ('variando') a lo largo de su producción, siendo, cada vez, fecunda ocasión de recrear los interrogantes primeros de la vida humana: qué es ser, qué es pensar, qué es el hombre (el sujeto), qué es vivir. Este límite es el que atraviesa el decir de cada variación, pero asimismo, es el límite que, cada vez, va accediendo a la iluminación de la palabra.

No podemos, por tanto, contentarnos con describir el proceder 'variacional' de la metodología triasiana. Nuestro pensador abre cada vez el espacio limítrofe como 'lugar' de una nueva posibilidad de vida, sólo que en torno a él, concebido como 'piedra angular' de la filosofía, se articulan una serie de cuestiones, de 'centros de poder', de 'temas'. El itinerario filosófico de E. Trías puede leerse, así, como una sucesión de *variaciones* sobre distintos *centros tonales* que modulan, cada vez, una misma 'pasión': el límite o espacio de conjunción-y-disyunción (/). Dar sentido y palabra a ese 'límite' o espacio intersticial, primeramente 'padecido' y después, a partir de *Los límites del mundo*, iluminado por la palabra gozosa, será la gran proeza de la aventura intelectual triasiana.

#### 4

Nuestra pretensión, pues, consiste en mostrar que el límite se va 'variando' a lo largo de su producción. Podemos partir para ello de la clasificación de los textos de nuestro autor que lleva a cabo J. Manzano, clasificación que ha sido avalada por el propio Trías. Según ella, la aventura triasiana puede dividirse en tres 'etapas' o 'fases' sucesivas:

1) Un período de formación, en el que el filósofo presta atención a las sombras, y cuyo objetivo es "abrir brecha hacia la malfamada metafísica, y desde ella y a contra corriente, encontrar un espacio propio para filosofar"<sup>13</sup>. Son momentos de oposición a las filosofías hegemónicas: la filosofía analítica, heredera del neopositivismo de los años 20, y la filosofía dialéctica, convertida en puro dogmatismo. Este período estaría constituido por sus cinco primeros libros, es decir, los que se publican entre *La filosofía y su sombra* (1969) y *La dispersión* (1971).

---

<sup>13</sup> J. Manzano, *Metaphisica perennis*, p. 20.

2) Una etapa más experimental, en la que el autor se interna por diversos ámbitos de la cultura occidental, llevando a cabo una concienzuda exploración de la literatura, la música o de las artes en general, pero no de forma anecdótica, sino con objeto de extraer de ella 'rendimiento ontológico'. Los temas son fundamentalmente éticos (el lenguaje del perdón, la pasión) o estéticos (las categorías de lo bello, lo sublime y lo siniestro, el drama y la tragedia). El ensayo, o una genuina fusión de ensayo y tratado, sería el género filosófico escogido para llevar a cabo esta incursión. Esta etapa abarcaría los textos publicados entre *Drama e identidad* (1974) y *Lo bello y lo siniestro* (1981).

3) Por fin, la fase de la producción triasiana, propiamente ontológica y metafísica, de la 'filosofía del límite'. Son momentos de una mayor exigencia metódica y precisión conceptual. En ellos da palabra a una filosofía que toma por centro la 'idea' de límite, idea que procede de la vertiente crítica de la modernidad, pero que en él adquiere el rasgo ontológico del 'ser en tanto ser' de la tradición. Estaría constituida por sus últimos libros: *Filosofía del futuro*, *Los límites del mundo*, *La aventura filosófica*, y *Lógica del límite*<sup>14</sup>.

## 5

Aquí consideraremos que la mera distribución en etapas o fases no da adecuada cuenta de la singularidad del pensamiento triasiano. Preferiremos hablar de 'variaciones' (con lo cual no pretendemos tan sólo sustituir una palabra por otra, sino insistir en su carácter musical). En efecto, como señala el mismo Trías, toda su producción filosófica está orientada a la idea de límite (a la que él accede a partir de *Los límites del mundo*). Pero nosotros interpretamos esto de otro modo: señalando cómo ese límite que atraviesa el decir filosófico, el decir de cada variación, y que llega a ser 'idea' en la tercera variación, es, antes de nada, 'padecido', primero, en el marco del estructuralismo (primera variación), y después, a través de una crítica (heredera de la de Nietzsche, pero siendo crítico con él) de la cultura occidental y de su ontología (segunda variación). En ese sentido, el límite, al irse abriendo, cada vez, de forma 'variada', va subvirtiendo, cada vez, el pensamiento, según su fuerza y poder. De hecho, como relata Leibniz, al final de cada recorrido, siempre que creemos haber llegado a puerto, nos encontramos en alta mar<sup>15</sup>, lo cual fuerza o a morir (y a morir la misma muerte) o a dejar de escribir. Y

<sup>14</sup> En 1992, año de lectura de dicha tesis, todavía no habían aparecido *La edad del espíritu*, *Pensar la religión*, *Vértigo y pasión*, *La razón fronteriza* y *Ética y condición humana*.

<sup>15</sup> G. Deleuze, *Conversaciones*, pp. 154, 169.

esa misma escritura va a ir revelando paulatinamente la naturaleza variacional de la filosofía y su fundamento en el límite.

Y bien, en torno a ese límite (que se dice en cada variación de forma 'variada'), concebido como 'piedra angular', se articulan, cada vez, una ontología y una reflexión (que, a veces, es meramente esbozada y sugerida) en torno a la naturaleza humana. Y eso es lo que vamos a mostrar aquí brevemente (como introducción). En efecto, tomando como base la estructuración en etapas según contenidos y obras propuesta por J. Manzano, vamos a superponer una interpretación que toma como hilo conductor o 'hilo rojo' ese haz de problemas al que más arriba hacíamos referencia. Esto hace de la filosofía triasiana una propuesta de altos vuelos, heredera de la audacia especulativa de los grandes pensadores y poco común en los tiempos de la banalidad posmoderna. Quizás, la gran filosofía es siempre intempestiva. Quizás, el tiempo de los pensadores difiere del tiempo de la medida según un antes y un después. En cualquier caso, estamos convencidos de que de esta forma se logra una unidad más sólida a su paciente construcción filosófica:

1) Una primera 'variación' en la que Trías se distancia, mediante una eficaz herramienta estructuralista, de la concepción tradicional de la filosofía ('semaforo del saber') y del concepto clásico de razón (como razón excluyente). La investigación estructuralista (Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Foucault, Deleuze) le sirve para tomar conciencia de un problema al que aquélla presta poca atención: el signo de oposición-articulación (/) que une-y-escinde la filosofía y su sombra, la razón y la locura, lo racional y lo irracional. Desde ese espacio trágico (habitado originalmente por el 'pensamiento mágico', pero, en la modernidad, por artistas como Sade, o por filósofos como Foucault o Nietzsche<sup>16</sup>), Trías invita a los contemporáneos a saludar con júbilo la irrupción disolvente del acontecimiento en sus propias vidas (reconociéndose máscaras) y a convertir la vida social y, en definitiva, la cultura, en fabuloso carnaval. Se quiere, de este modo, contestar el mundo moderno y, en suma, occidental, despejando el camino hacia una nueva forma de cultura y de vida (situada, según palabras de Nietzsche, *más allá del bien y del mal*, y, por tanto, 'ex-puesta' al azar, la diversidad y la dispersión).

---

<sup>16</sup> Esta misma idea será recreada y variada en su tercera variación, concretamente en *La edad del espíritu*, cuando el autor comente que en la modernidad, el simbolismo (la experiencia simbólica) no desaparece, como pretende aquélla, sino que se oculta, desplazándose, del ámbito (originario) de la religión a la *magia naturalis* (Renacimiento), a la alegoría barroca o al arte (desde Kant).

2) Después de *La dispersión*, conclusión magnífica de esta primera 'variación', se publican *Drama e identidad* y *El artista y la ciudad*, textos que modulan esos 'centros de poder' de los que antes hablábamos hacia el nuevo 'centro tonal' sobre el que están compuestos los trabajos siguientes hasta *Filosofía del futuro* (que nosotros consideraremos como soberbia culminación de esta segunda variación, así como transición hacia la tercera -por su preocupación metódica). La problemática estructuralista queda arrinconada (si bien, en algunos momentos, se evoca todavía). Pero la fuerza, el poder, la potencia de ese espacio trágico limítrofe y hermenéutico que Trías ha sacado a la luz en su primera 'variación', termina por reventar el estrecho marco del estructuralismo, para poder desplazarse insidiosamente por la historia entera de la filosofía occidental, de manera que haga posible una re-escritura de ésta. Trías deviene entonces heredero de Nietzsche como 'crítico de la cultura', a través de cuyo ejercicio va a re-plantear, de forma radical, la cuestión del ser, la verdad y el 'lugar' del hombre en el ser.

En efecto, en esta 'segunda variación', el filósofo español trata de abrir (liberar) un (mismo) espacio fronterizo y limítrofe a partir de una profunda crítica a la filosofía moderna (y a sus raíces en la metafísica griega) como filosofía del concepto, filosofía que, en virtud de su indiferencia a la singularidad de la cosa, puede ser reconducida a una esencial 'voluntad de dominio'. Frente a este 'espacio lógico' (que recuerda la concepción nietzscheana y heideggeriana de la metafísica como platonismo), Trías 'reivindica' el otro Platón, el Platón del camino de 'en medio', del *eros poiético*. Es más, nuestro autor se esfuerza en mostrar cómo la propuesta afirmativa de Nietzsche (la que éste condensa en *Así habló Zaratustra*), lejos de distanciarse de Platón, bebe, por el contrario, de las mismas aguas ontológicas y trágicas que éste. Así, la propuesta nietzscheana de la 'voluntad de poder' como 'voluntad de crear' es puesta en relación (no 'derivada') con un Platón (el del *Banquete*) que asume el placer dionisiaco de la 'doble voluptuosidad' del nacer y el perecer. La interpretación del *eros poiético* a partir de un Platón que ha pasado por Nietzsche constituye, a nuestro entender, uno de los grandes aciertos de esta variación. Y en torno a *eros poiético*, Trías elabora una ontología que se superará a sí misma en la onto-teología de la pasión, cuando se reconozca que el *eros* es siempre el *eros* del ser. El ser es un ser escindido, dividido, y precisamente la pasión productiva viene a ser el 'medio' (inquietante) que el ser se da para suturar (problemáticamente) esa escisión originaria e 'in-superable' (advuértase la precisión antihegeliana de esta idea).

3) Por último, la tercera 'variación' pretende sintetizar, a partir de una mayor exigencia metódica y precisión conceptual, como bien señaló ya J. Manzano, una determinación del ser (ser como límite) y del *logos* adecuado a ese ser (*logos* simbólico). En esta 'variación', Trías accede, por tanto, a la 'idea' de límite (después que, como dijimos, la 'padeciese' en las dos anteriores). De hecho, en él es una destilación conceptual de años de búsquedas y experimentos.

Por otra parte, propondremos dividir esta 'variación' en dos momentos esenciales. En el primero, una rigurosa fenomenología de la experiencia del límite, el filósofo español trata de hacerse metódicamente con la idea de límite, pensada, frente a la modernidad, como espacio positivo y afirmativo. El marco conceptual es kantiano, modulado sobre el *giro lingüístico* que Wittgenstein imprime a la filosofía (*Los límites del mundo*), y con las modificaciones que impone el método fenomenológico en sus dos sentidos hegeliano-husserliano (*La aventura filosófica*). En un segundo momento, una vez afianzada la idea de límite como evidencia metódica capaz de configurarse como una ontología, la lógica del límite se despliega como una *topología* que prevé tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco hermético y el cerco fronterizo de mediación. En esta 'lógica ontológica', el ser es concebido como límite (del que se dicen *pasión* y *poder*), el *logos* que 'co-rresponde' a ese límite es el *logos* simbólico y el ser que hace la experiencia del límite es el fronterizo, fruto de la cual son el ejercicio de arte y filosofía (como modos de 'habitar' ese límite y frontera). Esta ontología es capaz de releer el conjunto de las artes (*Lógica del límite*), la religión (*La edad del espíritu*) y la filosofía (entendida como una 'teoría de la razón' que analiza su uso teórico -teoría del conocimiento- que reescribe lo que cabe llamar 'verdad': *La razón fronteriza*; y uso práctico: *Ética y condición humana*). Además, esperamos impacientes la 'variación' cívica y política de la 'filosofía del límite', que Trías nos ha prometido en su último texto.

## 6

Hemos convenido, pues, que Trías puede ser considerado, como él mismo insiste, el filósofo del límite. Y una vez que ha quedado claro que su producción puede entenderse como una sucesión de tres 'variaciones' (se entiende: variaciones del límite, recogiendo el sentido objetivo y el subjetivo del genitivo), queda mostrar cómo se va diciendo ese límite (que, de todos modos, habrá atravesado ya cada variación).

En la primera variación, ese límite se dice como el signo (estructuralista) de oposición-articulación (/), al que la corriente francesa no presta excesiva atención, pero que permite a Trías distanciarse críticamente de ella. En efecto, si el estructuralismo brinda a nuestro autor la posibilidad de cuestionar la razón moderna y su fundamento en la subjetividad, la emergencia de ese signo le hace adoptar una postura fuertemente crítica respecto de la idea (foucaultiana) de la 'muerte del hombre'. Para el pensador español, se trata de replantear, más allá del humanismo moderno, pero también de la liquidación del 'hombre' (en las ciencias humanas), el problema de la naturaleza humana, así como de los conceptos implicados en ella (los de tiempo, historia, sociedad, etc). Se trata, en definitiva, de modular estos problemas teóricos (válidos) sobre el centro tonal de la 'voluntad de poder' y del 'eterno retorno de lo mismo' (Nietzsche). Trías tan sólo llega a sugerir qué camino habría que seguir: la reivindicación de la máscara ('tema' que atraviesa toda su producción), la imaginación creadora o el eterno retorno (precedente lejano de su principio de variación). Pero llevar a cabo esa propuesta exige, más que una insistencia en el mismo espacio teórico, un replanteamiento del mismo. Se hace necesaria una 'segunda variación' (por potenciación de la primera).

En esta segunda variación, Trías abandona (por desbordamiento) el marco teórico del estructuralismo para abrir ese espacio limítrofe y hermenéutico a través de una crítica de la cultura y la ontología occidentales, heredera de las críticas nietzscheana, heideggeriana y adorniana. Trías entiende la filosofía occidental como 'filosofía del concepto', caracterizada por su reducción del singular a la noción (negativa) de 'in-dividuo', y del universal a la de ser común. La filosofía occidental aparece entonces como 'voluntad de dominio', ya que el dominio es, esencialmente, indiferencia respecto de la diferencia del singular. Frente a esta concepción 'racionalista' y a su pertinente 'sombra' (el irracionalismo: la reivindicación de un singular privado de 'verdad'), Trías abre el espacio fecundo del *eros poiético*, espacio mediador y hermenéutico entre los dioses y los mortales, entre el singular y el universal, que define una idea unívoca de ser que es capaz de reescribir lo que entendemos por naturaleza humana. Ésta es concebida como Proteo, esto es, como un ser que sólo puede llegar a ser sí-mismo siendo diferente. Y bien, ese 'amor' es capaz de atravesar conceptos y abstracciones hasta llegarse al ser singular de cada cosa, pero no para fundirse con ella, o no sólo para ello, sino para 'producirla', para 'crearla', en cuyo proceso se 're-crea' el sí-mismo. De esta manera, Trías puede llegar a formular una nueva ontología (concebida como

teoría de los universales), a la que él llama 'síntesis ontológica' (síntesis inmediata de singularidad y universalidad) regida por el 'principio de variación'.

El 'des-encubrimiento' (por medio de lenguaje y escritura) del *eros poiético* (y de su 'autosuperación' en la pasión), que en la 'tercera variación' será reinterpretado como 'retorno de Platón' (en tanto que fundador de la metafísica, y no sólo de ella), viene a abrir un espacio intermedio, no sólo entre el singular y el universal, sino entre Hegel (la verdad del concepto) y Nietzsche (un arte sin verdad), entre el racionalismo (lo que el filósofo español llamará el dominio de la Razón Formal Especulativa) y el irracionalismo. El arte será ahora un modo del 'pensar' (con sentido ontológico), modo *poiético* (productor) a través del cual la verdad se pone en obra (dicho en términos heideggerianos). Sólo que Trías, al exigir una raíz erótica (pasional) a esa puesta en obra, logra redefinir la obra de arte resultante como espacio donde, simultáneamente, se crea y se recrea el ser del alma, el sí-mismo, haciendo posible una nueva forma de 'ciudad'.

Por último, en la 'tercera variación', Trías accede, por fin, a la idea de 'límite', pero concebida, después de una pormenorizada fenomenología de la experiencia del límite, como el ser en tanto ser de la tradición. Nuestro filósofo toma la expresión de la vertiente crítica de la modernidad (Kant, Wittgenstein). Ahora bien, en tanto que espacio positivo, el cerco fronterizo proyecta hacia sus lados (todo límite lo es siempre respecto de dos ámbitos) el cerco del aparecer y el cerco hermético. Esto dará ocasión a Trías de hablar, en *La razón fronteriza*, de la 'reflexividad' (en un sentido cercano a Hegel) del límite. Pero lo que queremos subrayar ahora es que esta concepción ontológica del límite permite una relectura, no sólo de la subjetividad (como 'fronterizo'), sino del arte (*Lógica del límite*), la religión (*La edad del espíritu*) y la filosofía (en sus dos usos o dimensiones: uso teórico -*La razón fronteriza*; y uso práctico -*Ética y condición humana*). Cada uno de esos ámbitos exige, sin embargo, una 'modulación' de la filosofía del límite. Pero no se trataría de una aplicación mecánica de la 'filosofía del límite' a cada uno de ellos, sino de una 'variación' sobre un 'centro tonal' distinto, lo cual exigiría, cada vez, el reconocimiento de la especificidad del nuevo 'centro' que se trata de comprender y recrear.

## 7.

Pues bien, ese límite que hemos visto abrirse, en cada caso, de una manera singular, es, antes de nada, lugar donde 'acontece' una expe-



riencia (experiencia limítrofe o experiencia fronteriza)<sup>17</sup>, la cual exige, si asumimos todas sus consecuencias, no sólo un replanteamiento de la ontología (concepción del ser y del logos), sino también de la naturaleza o condición humanas.

Que la 'primera variación' pueda entenderse como una *metodología del pensamiento mágico* (tal y como Trías mismo declara en las páginas finales del 'libro' que lleva ese mismo título), quiere decir, ante todo, que todo el esfuerzo 'des-constructor' al que queda sometida desde el principio la razón moderna está orientado a la liberación (retorno) del 'pensamiento mágico'. Pero ¿qué es el pensamiento mágico? Dicho en pocas palabras: una recreación del 'pensamiento salvaje' teorizado por Lévi-Strauss, es decir, un 'juego lingüístico' esencialmente exclamativo (el signo o significante flotante) que viene a registrar (lingüísticamente) la experiencia de una revelación súbita, repentina, de algo 'extra-ordinario' que suspende el 'yo' del tiempo profano, así como las leyes y costumbres sobre las que están asentadas habitualmente nuestras vidas. Ese signo flotante registraría, pues, una experiencia universal (por tanto, no privativa de los pueblos llamados 'primitivos') que se produciría bajo ciertas condiciones o situaciones fuera de lo común, de carácter extraordinario e insólito, en las que parecerían quedar revocadas o en suspensión las leyes que rigen la vida diaria.

No insistiremos en que, para Trías, esa modalidad de experiencia viene a refugiarse, en la modernidad, en el arte y la poesía. Como veremos más tarde, Trías mostrará en la tercera variación que tal 'signo flotante' constituye la matriz 'salvaje' (Lévi-Strauss) de lo que él llamará, desde *Lógica del límite, logos simbólico*, y que viene a coincidir con el ámbito moderno de las 'bellas artes' (en cuanto modo de habitar -productivamente- ese límite). Por el contrario, se trata ahora de mostrar cómo nuestro autor se esfuerza por 'pensar' la irrupción del 'acontecimiento'. De hecho, Trías va a recrear filosóficamente la experiencia del 'pensamiento mágico' como la irrupción del 'acontecimiento' que provoca 'ocurrencias' (no sólo en el sentido usual de idea que viene a la mente, sino en el de un 'ocurrir'). Por un lado, la irrupción del acontecimiento es entendida como experiencia de disolución de la propia identidad (en la que el hombre se reconoce máscara) y el estallido del sistema de las ideas o creencias mediante las cuales encontramos sentido en la vida cotidiana. En efecto, esa experiencia puede ser ocasión de replantear las no-

---

<sup>17</sup> Esta experiencia fronteriza, en tanto que experiencia filosófica, irá adquiriendo paulatinamente mayor centralidad teórica, conforme Trías vaya acentuando el problema del 'punto de partida' de la filosofía.

ciones de sujeto y de objeto. De hecho, es una 'línea de flotación', una de cuyas caras está orientada hacia el sujeto (liberando en él una pluralidad de máscaras), y la otra hacia algo 'exterior' (un singular que precede a la acción del pensamiento y que, por tanto, no está sometido a las estructuras cognoscitivas del hombre, por lo cual irrumpe como lo insólito y 'extra-ordinario'). Desde esta perspectiva, se trata de proponer, frente al existencialismo y al estructuralismo, la concepción de la vida humana, individual y social, como teatro y fabuloso carnaval.

En la 'segunda variación', Trías modula (si bien de forma crítica) esta misma experiencia (la arriesgada exposición del hombre al suceso singular como originaria 'experiencia de verdad' en la que de hecho algo sucede: antes de nada, sacudida y subversión del 'modo de ser' del sujeto -que se reconoce máscara- y de su modo de estar en el mundo). Allí se reconduce la posibilidad misma del pensamiento a su 'grado cero' (por así decir), al momento inicial en que la revelación de un singular en la experiencia aumenta nuestro conocimiento e incide en nuestra acción. Ese momento (que se da en un 'espacio-luz' y en un 'instante-eternidad') es privilegiado 'punto de partida' de la reflexión filosófica (que, 'reflexivamente', la filosofía misma debe aclarar e iluminar), ya que, para él, no hay pensamiento en general, sino 'acontecimientos' que fuerzan a pensar. Se trata, por ello, de asistir al instante en que un singular nos afecta y que puede dar lugar a expresión artística o escritura filosófica. Esa irrupción del singular acontece en los márgenes del conocimiento y la voluntad, es decir, del sujeto teórico y del sujeto práctico pensados por la modernidad, en el límite mismo entre lo conocido y lo arcano, o en ese punto de *flotación* que en *Metodología del pensamiento mágico* era llamado, siguiendo a Lévi-Strauss, *signo flotante*. Sólo que esta experiencia es leída ahora por Trías, ontológicamente, como 'posesión pasional' o 'posesión creadora': el alma es, de repente, 'atacada' o 'poseída' por algo que le viene de 'fuera', algo que le afecta y altera (el suceso singular). El sujeto, sin embargo, no niega esa singularidad ni se defiende contra ella, sino que se abre amorosamente a él y se deja hacer por él (al mismo tiempo que se va dando forma a ese singular, pues irrupción del singular y pérdida de la identidad del sujeto son dos caras de *lo mismo*, como señalábamos ya a la hora de comentar la primera variación). Esta posesión no es, por tanto, una mera recepción pasiva (como pretende el empirismo), sino, en todo su sentido, 'pasional': fusión amorosa en la que el alma experimenta un máximo grado de suspensión, esto es, actividad y pasividad extremas. Y la experiencia del amor es

aquí, irreductible. De hecho, esta 'posesión pasional' es posible en virtud del amor, que abre al alma a la singularidad irreductible de la cosa singular, a su 'poder' propio, dejando, por tanto, libre al otro en tanto que otro, y alcanzando, así, comunidad con él. Al sujeto que hace esta experiencia, Trías lo llamará 'sujeto pasional', siendo, al mismo tiempo, la pasión aquella dimensión de la subjetividad (con sentido ontológico) olvidada o arrinconada por la modernidad, que constituye el fundamento mismo del sujeto teórico y del sujeto práctico entronizado por aquélla.

Por último, en la 'tercera variación', Trías describirá con una alta dosis de belleza y elegancia, esa misma experiencia, que, modulada ya sobre el 'centro tonal' de la idea de límite, será concebida como experiencia fronteriza o experiencia limítrofe. De ahí que el sujeto que haga esta experiencia, y sea capaz de soportar y sostener esa apertura, sea llamado 'fronterizo'<sup>18</sup>. Es cierto que los fundamentos teóricos de esta formulación quedan ya puestos con *Lo bello y lo siniestro* (la experiencia del vértigo a partir de la célebre película de Hitchcock). Pero será en *Filosofía del futuro* y *Los límites del mundo* donde serán plenamente desarrollados. Y aunque dediquemos el capítulo tercero de esta variación a la descripción detallada de esta experiencia, vamos a avanzar algunos aspectos esenciales que nos hagan ver cómo constituye una recreación (una modulación) de la experiencia a la que ya desde la primera variación Trías viene prestando atención.

En efecto, para él, la experiencia filosófica consiste en la revelación de la grieta o hiato (que el hombre es y encarna) entre la *physis* y el *logos* (*Filosofía del futuro*), entre el 'mundo' y el 'sinmundo' (*Los límites del mundo*), entre el cerco del aparecer y el cerco hermético (*Lógica del límite*). El hombre (que, en cuanto 'materia de inteligencia y pasión' deviene entonces 'fronterizo') hace así la experiencia de su propia condición, de su propio 'lugar' como ser 'ex-céntrico' respecto del orbe natural y del espacio divino, siendo el signo de interrogación la inscripción lingüística que deja constancia de esa doble 'ex-centricidad', en virtud de la cual, por otra parte, el hombre puede generar respuestas mágicas, artísticas, religiosas o filosóficas. De ahí que toda obra de arte que sea tal, todo signo flotante, toda respuesta filosófica radical o toda propuesta religiosa esté atravesada por el signo de oposición-articulación (/) o por el límite ontológico mismo (justo aquel límite que atraviesa el decir, y que las variaciones triasianas tratan de *decir*).

---

<sup>18</sup> Como veremos en su momento, para Trías, el fronterizo no es sin más incondicionalmente el ser humano, sino la condición ontológica de aquel ser que hace la experiencia del límite. Entonces, el hombre viene a ser 'habitante de la frontera'.

Ese espacio limítrofe y fronterizo es, pues, primeramente, 'padecido'. El 'mundo' revela entonces por doquier, grietas y fisuras, y se resquebrajan las creencias sobres las cuales se sostenía la vida del sujeto. Éste experimenta, entonces, falta de suelo firme, sensación de perder el pie, 'desolación', pérdida de toda certidumbre. En definitiva, hace experiencia de su falta-de-fundamento, de su fundamento-abismo (*Abgrund*). Lo que se le revela (bajo sus pies) es pues, esa nada (que le sostiene, que sostiene el 'mundo'), y, encaramado a los límites del mundo, siente vértigo: visión del abismo sin fondo. El vértigo es, así, el *pathos* radical que documenta fácticamente la visión de lo terrible, de lo que el hombre apenas puede soportar. Espanto y fascinación son sus consecuencias. El sujeto queda electrizado y fijado, como hipnotizado, por esa visión. Por ello, el vértigo registraría una doble tendencia, una doble 'sujeción' del sujeto: por un lado, el deseo dionisiaco de saltar por los aires y dispersarse por el espacio-luz, -esto es, de desbordar todo límite para fundirse con el principio matricial de todo ser; y por otro, el deseo de mantenerse en pie, en los propios límites, individualizado, haciendo frente al deseo de dispersión y desafiando el centro de gravedad del abismo sin fondo. De más está afirmar que el fronterizo es aquel que salta y se dispersa para volver a nacer, siendo la obra de arte o la escritura filosófica, en definitiva, la *poiesis*, monumento 'agradecido' o 'huella' de ese tránsito (por el que sujeto deviene 'otro').

Por otra parte, si el vértigo es el registro emotivo de esta discontinuidad ontológica (entre la *physis* y el *logos*, entre el mundo y el sinmundo, entre el cerco del aparecer y el cerco hermético), que el hombre ontológicamente es y encarna, siempre viene acompañado de asombro y admiración en la atención y de sentido interrogativo en la razón (de ahí que la condición de aquél sea la de 'materia de inteligencia y pasión'). Ya desde Platón se dice que el asombro (*taumadsia*) es el inicio de la filosofía, o la actitud que desencadena el movimiento interrogativo de la razón. La pregunta, el signo de interrogación, es el registro de este *decalage* 'in-superable'. Y ha de ser suturado (problemáticamente) mediante una respuesta. De hecho, para Trías, la filosofía es un esfuerzo radical por responder a las preguntas esenciales sobre el enigma que asaltan al hombre encaramado al límite del mundo. Estos interrogantes despuntan desde que el hombre se hace sujeto lingüístico, desde que se hace capaz de *logos*, inmerso en un universo cultural. La filosofía es el espacio apropiado de despliegue y discusión de las mismas. La respuesta es racional y filosófica en la medida misma en que es palanca que reimplanta de

nuevo, de forma variada, las mismas interrogaciones, es decir, si abre al futuro la pregunta que le dio origen, si hace posible la reimplantación en el futuro de la pregunta que la generó, si se dispone de tal suerte que en lo sucesivo pueda propiciarse un nuevo anonadamiento, palanca de un resurgir de la pregunta radical y de nuevas variaciones en la respuesta. Y Trías es bien explícito al respecto: esta dialéctica histórica de preguntas y respuestas configura el orbe mismo de la filosofía como aventura individual, textual, biográfica y empresa cultural histórica.

Condición necesaria de la obra de arte y de la escritura filosófica va a ser, por tanto, el padecimiento pasional. Ello determina una de las direcciones de la filosofía triasiana (que le vincula con Platón): la correlación entre *eros* y *logos*. Ya lo dice claramente en *Filosofía del futuro* (recogiendo y sintetizando las investigaciones realizadas desde *Drama e identidad* -donde por primera vez expone el 'tema'- y *El artista y la ciudad*): "no existe un orden pasional divorciado de un orden racional, sino un nexo interno entre pasiones que predisponen hacia actitudes racionales y de razones que esclarecen y especifican, iluminan o universalizan comportamientos pasionales"<sup>19</sup>. Es más: "esta correlación de *eros*, *poiesis* y *logos* esclarece, en suma, la síntesis de pasión y de razón que constituye al ser humano, síntesis que la filosofía desarrolla"<sup>20</sup>. Y así, el autor podrá definir al fronterizo, desde *Los límites del mundo* hasta *Ética y condición humana*, como 'materia de inteligencia y pasión'.

Ahora bien, aunque a veces pudiera parecer que Trías propugna un giro a la antropología (sospecha más que fundada si leemos con atención algunas páginas de *Ética y condición humana*), nosotros creemos que esta antropología deriva de una concepción (límitrofe) del ser, o dicho de otra manera, el espacio fronterizo (la experiencia límitrofe del fronterizo), ontológicamente considerado, es el 'lugar' en el que el ser mismo, estructuralmente escindido, puede suturar la escisión que le atraviesa. En tanto que espacio sería, más bien, un espacio iluminado (espacio-luz). A su vez, su tiempo sería distinto al tiempo profano: instante-eternidad. En esas elevadas cumbres (que también son los más profundos abismos), se comunican, más allá del espacio y tiempo cotidianos, los creadores (artistas, filósofos, *homines religiosi*).

---

<sup>19</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 29.

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 29. Nosotros tomaremos esta concepción como clave de interpretación de su propia trayectoria intelectual.

La experiencia del límite es, por tanto, ocasión, en cada caso, de redefinir o modular, no sólo la cuestión del ser, sino también la cuestión de la naturaleza humana. En la primera variación, la 'irrupción del acontecimiento' permite recrear la naturaleza humana como máscara, y, desde ahí, invita a sus lectores a convertir la vida social en fabuloso carnaval<sup>21</sup>. En la segunda, la experiencia erótica o pasional redefine el sujeto como 'sujeto pasional'. Sujeto pasional es aquel que padece, en el momento en que lo padece, la irrupción del suceso singular (ontológicamente considerado). El sujeto es, pues, para Trías, algo derivado: efecto y producto del 'poder de la pasión'. Por último, en la tercera variación, la experiencia de los límites del mundo redefine al sujeto como 'fronterizo'. Ésta no es, sin embargo, una caracterización metafísica, sino que remite a una experiencia: la experiencia del límite como 'experiencia de verdad'. El *fronterizo* no define, pues, incondicionalmente al ser humano, sino que se dice de aquel que es capaz de hacer y soportar la experiencia del límite. En tanto que *fronterizo*, puede ser entendido también, desde el 'centro tonal' de la religión, como el *testigo* de la revelación sagrada; y desde el centro tonal de la ética, como el sujeto que escucha a su dáimon.

Por último, nuestro autor descubre en el pensamiento mágico una forma del decir (el significante o signo flotante) cuya naturaleza consiste en registrar lingüísticamente la irrupción del acontecimiento, indicando o apuntando en una dirección que desborda lo conocido. El 'signo flotante' (*mana*, *tingalo*) sería, pues, para Trías, un signo atravesado por el límite entre lo conocido y lo arcano. Sería, por tanto, la prueba de que en el propio lenguaje se halla la exigencia de salvar, de algún modo, el desnivel o el hiato entre lo conocido y lo ignorado. O dicho de otra forma, sería la prueba de la protesta del *logos* contra toda limitación (en el sentido de 'semáforo en rojo') del (poder del) conocimiento.

Lo curioso es que, en la tercera variación, Trías mostrará que tal 'signo flotante' podría interpretarse como la matriz 'salvaje' (Lévi-Strauss) de lo que él llamará, desde *Lógica del límite*, *logos simbólico*, y que viene a coincidir con el ámbito moderno de las 'bellas artes'. En este sentido, cabría decir que, al igual que ese signo, todo arte hallaría su lugar en el cerco mediador

<sup>21</sup> En la cuarta singladura de *La aventura filosófica*, Trías recreará esta idea (el reconocimiento del sujeto como máscara) desde los textos de Calderón de la Barca. Desde ellos, exige al sujeto del método hacer la experiencia del hiato entre ser y representación.

entre el cerco hermético y el cerco del aparecer. Nuestro autor estaría apuntando con todo ello a un mismo espacio (topológico) común a la experiencia exclamativa del pensamiento mágico y a la productiva de las artes. La diferencia entre una y otra variación radicaría, entre otros aspectos más evidentes, en la concepción de ese espacio fronterizo como espacio productivo o fecundo. Y bien, teorizar tal experiencia, en sentido ontológico, será el objetivo de la 'segunda variación'.

10

Por último, se hace preciso abordar la estética triasiana por cuanto la experiencia que acabamos de relatar (la arriesgada 'ex-posición' del sujeto a la irrupción del acontecimiento o del singular) constituye en toda su radicalidad una experiencia 'estética', sólo que, desde el principio, ésta desborda los límites de la concepción moderna (experiencia subjetiva de lo bello y lo sublime). En la 'primera variación', Trías privilegia el momento sensible ('estético') del conocimiento (exaltación del pensamiento mágico en dispersión) hasta reducirlo, casi en su totalidad, al registro lingüístico (a través del aforismo) de la irrupción del singular. Este privilegio quedaba vigorosamente afirmado en el mismo acto por el cual el pensamiento renunciaba a la pregunta filosófica (generadora, en último término, de la exclusión, según el joven Trías), para devenir un pensamiento gozoso y afirmativo que no podía comprenderse sino como danza y cántico.

En la 'segunda variación', nuestro autor procede a concebir ontológicamente, mediante la teorización del *eros poietico* y de la pasión, la experiencia (fecunda) de la recepción (pasional) del singular, experiencia que exige la producción de la obra de arte. Ésta es concebida de forma cercana a la de Heidegger, pero sin embargo, tiene rasgos propios que vinculan a nuestro filósofo a Platón. El arte (y en general, la cultura) es, para Trías, *poiesis*, y desde el principio, insiste en el rango ontológico de esa producción. Pero ésta es fruto del *eros* y la 'posesión pasional', por lo cual, alcanza una raíz más carnal y corporal que la pura visión intelectual. La creación es, por tanto, reconducida, más allá de los límites de la estética moderna, a *poiesis*. Y mediante esta producción, el alma puede llegar a ser todo lo que *puede* (en la medida en que, para nuestro autor, el alma sólo puede ser sí misma siendo diferente).

Por fin, en la 'tercera variación', la síntesis *eros-logos-poiesis-mnemosyne* se define como las potencias hermenéuticas del espacio limítrofe

que configuran una *techne* distinta a la voluntad de dominio que históricamente ha distinguido a la cultura occidental. Esa nueva *techne* va a ser, efectivamente, de carácter hermenéutico. Y bien, Trías trata de dar forma, en este sentido, a una 'estética del límite', estética que abordará, por su vocación ontológica, el problema de la verdad del arte, pero en el sentido, de evidente raigambre idealista, de que debe promover una génesis ideal, de carácter fenomenológico, del 'cerco del aparecer' o 'mundo' proyectándose desde su límite (*Lógica del límite*).

## 11

Además, hay que hablar en Trías de una estética de carácter pragmático, no sólo en relación a los textos que conforman su 'segunda variación' (desde *Drama e identidad* hasta *Lo bello y lo siniestro*), sino también en relación a la reflexión sobre el *Gran Vidrio* de Duchamp en *Los límites del mundo*, o la que toma por centro la *Plaza de Sants* de Barcelona, en *La aventura filosófica*. En estos textos, se trata, más que de abordar conceptos estéticos, de sumergirse en obras de arte concretas y proceder, a través de su interpretación, a una 'destilación' de ideas filosóficas que importa conseguir. Lo estético se produce, entonces, a través de un 'estilo propio' que intenta recrear una experiencia singular con algún acontecimiento artístico o literario. Cabría decir, en este sentido, que la estética constituye el fundamento de experiencia del estilo triasiano de escritura y pensamiento. Sin esta base estética la reflexión carecería de sentido y de vigor racional. De hecho, para Trías, las ideas son siempre 'destilaciones' (filosóficas) de imágenes y metáforas, de experiencias artísticas singulares. Y las ideas de su última variación (el límite, el fronterizo, los cercos) podrían pensarse como 'ideas' filosóficas destiladas a partir de una segunda variación en constante experimentación con textos filosóficos y obras de arte singulares (¿y no es ésta la concepción del pensamiento y la imagen que Trías mismo trata de teorizar, fundamentalmente, en *Filosofía del futuro*?).

## 12

En conclusión: en estas tres variaciones hemos detectado un mismo núcleo teórico (un mismo 'tema') que se varía: el espacio intersticial y limítrofe en el que acontece el encuentro singular (entre el acontecimiento y la máscara, entre el suceso singular y el sujeto pasional, entre el fronterizo y la revelación sagrada). Este núcleo, auténtica 'piedra angular' del (nuevo)



edificio filosófico que se pretende levantar (subráyese el sentido arquitectónico de la expresión), es fecunda ocasión de replantear y recrear la cuestión del ser y de la naturaleza humana. De ahí que esta tesis podría subtitularse de la siguiente forma: "estética, ontología y subjetividad: una indagación sobre la experiencia de verdad a través de los textos de E. Trías". Para éste, ya lo hemos visto, el límite es el 'lugar' de la 'experiencia de verdad', experiencia filosófica a través de la cual el ser (escindido) se sutura siempre problemáticamente, definiendo el 'lugar' propio del hombre como ser doblemente 'excéntrico': respecto de la naturaleza, respecto de lo divino. Esta sutura (inquietante y dolorosa, pero curativa y afirmativa porque el cerco hermético es precisamente lo que 'falta' al ser) 'acontece' en arte, filosofía (y religión, como reconocerá sólo a partir de *Lógica del límite*). La obra artística, religiosa o filosófica es, entonces, espacio (fecundo) en el que el ser, a través de la recreación, puede suturarse (siempre problemáticamente). Por consiguiente, toda creación (artística, filosófica, religiosa) brota en ese mismo límite que preforma un mundo, pero que, en ese mismo momento, abre un cerco hermético como condición de posibilidad de su misma significación.

## LÍMITE Y VARIACIÓN.

### 1

Hasta ahora hemos venido hablando de 'centros' o 'temas' (ideas de la razón: Dios, Alma, Mundo) hacia los que están orientadas las diferentes 'etapas' de la producción triasiana, razón por la cual podían entenderse como 'variaciones'. Son, digámoslo así, las 'ideas' que fuerzan a pensar, a recrear. Y esas 'ideas' o enigmas cuelgan (por decirlo así) de los límites del mundo. O mejor, el límite viene a ser el 'lugar' en el que 'acontece' el registro pasional ('padecimiento') de las preguntas radicales (pues *eros* y *logos* manifiestan unidad de destino), padecimiento que fuerza a una 're-creación' (de las preguntas, del ser que pregunta), por medio de la cual se re-implanta el límite (como espacio fronterizo de unión-y-escisión) en nuestra realidad convivencial. Ahora bien, no podemos exponer aquí los 'temas' y luego las 'variaciones' de esos temas 'primeros', como en un principio pudiera parecer. El mismo Trías aborda esta cuestión al ofrecer una concepción filosófica de la forma musical de la variación. Volveremos a esta cuestión una vez hayamos dilucidado esta concepción.

Para Trías, el concepto de *variación* encierra una duplicidad de significados que conviene diferenciar antes de nada. En líneas generales, la *variación* constituye, en cuanto modificación de un determinado diseño motivico o célula compositiva, el principio básico de elaboración y desarrollo del lenguaje musical, al menos en Occidente (y desde el siglo XII-XIII). Pero en cuanto forma musical específica, la *variación* consiste en la modificación ordenada y progresiva -nunca simultánea- de diversos parámetros musicales (ritmo, melodía, timbre, instrumentación, etc) que configuran un 'tema' determinado expuesto al principio de la composición. En este caso, la variación implica que se parte de un determinado tema musical (proveniente bien de la tradición, de otro compositor, o del mismo creador) perfectamente identificable, para producir en torno a él diferencias, es decir, modificaciones estructurales que garantizan el carácter orgánico y unitario de la composición. Y bien, esta forma musical ha servido en alguna ocasión para entender la historia misma de todas las artes, sean éstas visuales, narrativas, espaciales o temporales<sup>22</sup>. Trías, en este sentido, ha señalado que en la forma musical de la variación se condensa el quehacer *poiético* de la música y de las demás artes. Sólo que, para él, es preciso ir más allá y atreverse a pensar la variación ontológicamente.

No obstante, esta primera aproximación queda un poco pobre para una *experiencia musical* exigente. En efecto, como se pregunta el mismo Trías:

¿Cómo explicar, desde estos escasos presupuestos, la punzante sensación que una buena composición del orden 'tema y variaciones' produce, la de que el tema se va formando y enriqueciendo, cobrando nuevas determinaciones y concreciones, desplegando riqueza, 'esencia', en la medida misma que se varía? No es que haya, por un lado, un tema del que se echa mano y por el otro cuatro o cinco variaciones que lo van haciendo y deshaciendo. *Es el propio tema el que se crea y se recrea en cada variación, es el propio tema el que se hace y deshace en cada nueva variación*. Una verdadera o genuina variación es aquella capaz de resaltar y destacar el tema mismo en su más genuina singularidad en cada una de sus variaciones y a la vez en su más tensa diferencia. Cuanto más diferenciado está el tema en la variación y a la vez más reconocible como aquel tema del cual se parte, *cuanto mayor índice de desviación y de memoria exhibe la nueva variación, ser siempre lo mismo siempre diferente*. Ese ser siempre lo mismo siempre diferente es lo que llamo recreación<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, p. 120.

<sup>23</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 44

Reflexionada de esta forma, la variación adquiere una dimensión ontológicamente muy fecunda en relación con el tema de la mismidad. Pues si el 'singular' es síntesis inmediata de singularidad y universalidad, un *estilo propio*, si es a la vez lo mismo (uno) a través de sus diversificaciones (universal), cabe preguntarse si la mismidad de los singulares es, entonces, precisamente, *esta* variación, *este* particular o *este* modo de aparecer. De ningún modo. Tampoco lo sería el conjunto global de variaciones. La mismidad, como síntesis de universalidad y particularidad, es, como se deja ver en el fragmento citado, algo que se da en todas ellas sin mostrarse plenamente en ninguna, algo que se manifiesta ocultándose al mismo tiempo, algo que rechaza la manifestación luminosa e inequívoca propia de la identidad. Cabría decir que sería el principio generativo de las sucesivas transformaciones de 'lo mismo'.

En consecuencia, pensado en profundidad, no hay ni un primer tema ni una última variación, sino un constante crearse y recrearse lo ya de por siempre creado y recreado. Por ello, la mismidad del singular debe concebirse como ese 'principio generativo' que se crea y recrea a sí mismo desde un fundamento en falta y con referencia a una finalidad sin fin. Cada variación es, así, un singular, es ese mismo singular en concreto, lo cual no le convierte en *tema princeps*. De hecho, esa idea *princeps* constituye, más que una premisa, una consecuencia. El círculo queda abierto a posibles interpretaciones, que son y serán recreaciones de lo mismo. Así, por poner un ejemplo extraído de las artes, no es que haya un primer 'Edipo, Rey' sofócleo, y después un Edipo aristotélico o un Edipo freudiano o strawinskiano, que mantengan entre sí una relación histórica de 'tema y variaciones', sino que, por el contrario, tanto el 'Edipo, Rey', como el de Aristóteles, de Freud o de Strawinsky son variaciones respecto de algo ya desde siempre dado y recreado. En este sentido, la mismidad pasa a ser concebido como *Ur-phänomen*, el fenómeno originario buscado por Goethe: es el 'tema' mismo de todas las variaciones, el 'singular' que a través de la serie se metamorfosea, pero en el bien entendido que la mismidad se oculta en sus propias manifestaciones. Sería una especie de principio germinal que, sin embargo, no puede concebirse separado de la propia serie de recreaciones a que da lugar, ni puede pensarse como arquetipo ancestral fuera del tiempo, sino desde y a partir de su inscripción en el proceso o curso, evolutivo, histórico, en que se singulariza y concreta. Las variaciones son, entonces, variaciones sobre un solo tema, oscuro, insondable, único, dado a la percepción a un sujeto, a modo de lega-

do erótico, clave de todos sus sueños, matriz y disparadero de estas tiradas de significación que son las obras<sup>24</sup>. Y lo que en cada una de ellas se juega es siempre una síntesis singular de desviación y de memoria, de identidad y novedad, de pasado y de futuro. De ahí que cada variación aparezca ahora como una interpretación de ese tema (insondable) que es en rigor la mismidad.

### 3

Pues bien, si entendemos de este modo el principio de variación, podemos acercarnos a la filosofía triasiana: una sucesión de tres variaciones del límite (subrayando tanto el sentido objetivo como el subjetivo del genitivo), de un límite *que, sin embargo, viene de lejos* (el fundamento-en-falta que fuerza a la 're-creación' y que resplandece en cada obra de arte, en la escritura filosófica) y que es lanzado, en cada caso, al futuro (en virtud de ese límite). De hecho, en el pensamiento triasiano, las variaciones del límite han de entenderse en el sentido objetivo y subjetivo del genitivo. Si toda reflexión filosófica es 'variación' de ese límite (que viene de lejos), la escritura triasiana, además, trata de elevar a palabra filosófica ese mismo límite (abierto, a su vez, a la sucesión de interpretaciones). Pero entonces se trata de comprender esta sucesión de variaciones acerca del límite en la producción triasiana: ¿qué relación guardan entre ellas? ¿Se suman una a otra? ¿Qué ocurre entre variación y variación? ¿Hay progreso? ¿No lo hay? Estas son las cuestiones de la mayor importancia que deberemos abordar a continuación.

## EL LÍMITE Y LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

### 1

Decimos que Trías trata de liberar a lo largo de su producción (en el lenguaje y la escritura) un espacio fecundo (el límite) que pueda ser 'piedra angular' desde la que reescribir y replantear los problemas ontológicos y de la naturaleza humana. Pretende ser una apertura 'epocal' que permita nuevas posibilidades de ser y de vida, una vez agotado el impulso de la modernidad. De hecho, una idea fundamental que atraviesa y recorre los diferentes textos de la producción triasiana es que la modernidad se halla en franca retirada en relación a nuestro espacio vital. Somos, ciertamente, sus hijos, pero nuestro mundo ya no se reconoce en ella. Este final de época es bien

---

<sup>24</sup> Cabría interpretar que el 'límite' (un límite que, como veremos más adelante, viene de lejos) es el tema insondable dado a la percepción y a la imaginación de Trías.

patente ya en textos primerizos como *La filosofía y su sombra* o *Filosofía y Carnaval*. En ellos se pone de relieve una idea directriz en la que Trías insistirá a lo largo de toda su producción: la necesidad de explorar nuevos caminos, de abrir el pensamiento y la filosofía a nuevos horizontes ontológicos, de crear un espacio fecundo en el que puedan florecer nuevas posibilidades vitales.

Ese espacio (fecundo) se abre, como ya sabemos, en una triple variación. Cada una de ellas pretende ser una salida a la modernidad. En la primera, ese espacio se 'des-oculta' desde el estructuralismo (para ir más allá de él) como signo de oposición-articulación (/) entre la razón y la sinrazón, entre la filosofía y su sombra. El título que hemos dado a esta variación pretende recoger todos los factores a los que hemos hecho referencia: "El final de la filosofía y la liberación (retorno) del pensamiento mágico: en torno al signo de articulación-oposición (/)". Trías advierte un final milenario (el de la filosofía) y, como el joven Nietzsche, quiere impulsar la cultura hacia el resurgimiento de la experiencia trágica (olvidada). Para ello se situará en ese espacio limítrofe, entre el final de una forma de cultura y el alba (retorno) de otra (el pensamiento mágico). Y Trías es bien consciente de su propia condición mediadora y sacerdotal (como la de Sade y Foucault): se trata de invitar a los contemporáneos a convertir la vida tanto individual como social en mascarada y fabuloso carnaval. Una vez que la sociedad entera disfrute de esa condición, el artista (Sade) o el filósofo (Trías) deberán abandonar sigilosamente la escena: su función mediadora y sacerdotal se habrá acabado.

En la segunda variación, como vimos, el poder, la potencia de la experiencia trágica, de la experiencia limítrofe, acaba por reventar los estrechos márgenes del lenguaje estructuralista para desplazarse (insidiosamente) por la historia de la filosofía occidental. La salida de la modernidad e, incluso, de la metafísica griega que está a su base, la ve Trías en la 'reivindicación' del otro Platón, del Platón olvidado por Occidente, del Platón del *eros poiético* o *eros* productivo. Ese espacio limítrofe (entre el mundo del devenir y el mundo de los dioses) puede constituirse en 'piedra angular' desde la que reformular y recrear las cuestiones ontológicas y de la naturaleza humana. En efecto, para Trías lector de un Nietzsche como pensador trágico, la salida al 'platonismo histórico' (la filosofía del concepto) occidental sólo puede plantearse bajo una nueva 'teoría de los universales' que parta de una radical identificación de ser y tiempo. Así, hemos titulado esta variación como sigue: "De la filosofía el concepto a la de la 'síntesis ontológica': la variación musical como principio ontológico". Se trata, pues, de teorizar la transición de la

‘filosofía del concepto’ (que reduce el singular a la noción -negativa- de ‘individuo’ y el universal a la de ser común) a la de la ‘síntesis ontológica’, según la cual, el singular es inmediatamente universal por medio de la recreación. Ello hace de la filosofía triasiana una filosofía del futuro, pero no en el sentido de Severino (como la filosofía que ha de habitar el tiempo futuro, una vez abandonamos el error histórico del pensamiento occidental), sino en el de una reflexión que mantiene libre el éxtasis temporal del futuro (girado hacia una finalidad sin fin) como lugar donde puede retornar, cada vez, un pasado inmemorial (girado hacia un fundamento-en-falta).

Por último, en la tercera variación ese espacio fecundo, espacio del *eros poiético*, se redefinirá, desde la vertiente crítica de la modernidad (Kant y Wittgenstein), como límite. Trías mismo aclara la transición desde la segunda variación a la tercera como necesidad de búsqueda de un fundamento ontológico al principio de variación alcanzado (si bien éste es un planteamiento, todavía, excesivamente formal). Este fundamento (ontológico) será pensado topológicamente. Y bien, ese espacio limítrofe será gozosamente afirmado y teorizado por Trías como final de una aventura, de una trayectoria experimental, y será sentido lo suficientemente rico como para recrear las diversas dimensiones de la cultura (arte, religión, teoría del conocimiento, ética, política, antropología). Esta variación la hemos titulado: “De la metafísica a la filosofía del límite: ser del límite, simbolismo, razón fronteriza”. El gran avance, según Trías, de esta variación será el de haber alcanzado finalmente un concepto que puede servir de ‘piedra angular’ desde la que recrear la ontología y la antropología, y que, a su vez, tiene la validez, el rigor y la potencia teóricas para constituirse en una propuesta filosófica alternativa al postmodernismo (Vattimo, Lyotard, Baudrillard) y a la ‘des-construcción’ (Derrida). Esta potencia teórica se mostraría en su capacidad por releer y recrear (prestando atención a la especificidad de cada ‘centro’) los distintos ámbitos de la experiencia: arte, política, teoría del conocimiento, etc.

Como hemos podido ver, en las tres ‘variaciones’ se trata de un tránsito, de una transición: “de... a...”. Creemos, en efecto, que la filosofía triasiana se sitúa en el límite (más allá del estructuralismo, más allá de la modernidad, más allá de la metafísica; pero en un más allá que es límite) para abrir nuevas vías, nuevos caminos (al signo de oposición-articulación -/-, a la síntesis ontológica, a la filosofía del límite). En cada caso, el límite se va abriendo como necesidad de una reescritura. Pero la variación anterior nunca queda ‘superada’ o ‘anulada’. Por el contrario, se pasa a la siguiente por so-

breabundancia, por desbordamiento (de 'poder' hermenéutico, de fuerza teórica). La centralidad de la última variación viene del hecho de que es capaz, después de las aperturas anteriores, de ofrecer o servir de alternativa a la salida de la metafísica (la actualidad del discurso filosófico). Para Trías, se trata, en efecto, de 'superar' la metafísica (en su sentido heideggeriano) para ofrecer una propuesta distinta a la del postmodernismo (Lyotard, Baudrillard) y la desconstrucción (Derrida). Esta propuesta será la 'filosofía del límite', formada por un triángulo ontológico: ser del límite, simbolismo y razón fronteriza.

## 2

Advertimos ya, pues, la radicalidad del planteamiento triasiano. Y su estricta actualidad. De hecho, la experiencia de haber consumado el horizonte moderno, de encontrarnos fuera de su radio de acción, y, por tanto, la necesidad de preparar una forma de pensamiento acorde con *la altura de los tiempos* forma ya el bagaje cultural de los filósofos de la postguerra. Si Lyotard, Vattimo y Derrida (a los que se une después Baudrillard), remitiéndose a Nietzsche y a Heidegger, elaboran desde diversos puntos de vista el discurso de la *postmodernidad*, y proponen la consecución del nihilismo como nuestra única *chance* (expresión de G. Vattimo en *El final de la modernidad*) o un *logos* lúdico y descentrado frente al secular logocentrismo de Occidente, otros pensadores, como Severino y Trías, llevan a cabo una auténtica revisión de la historia de la filosofía desde un punto de vista ontológico-metafísico. Pero si Severino, remitiéndose igualmente a Nietzsche y Heidegger, invoca un retorno a los orígenes del pensamiento europeo (Parménides), esto es, a una visión del ser todavía no infectada por el nihilismo, implícito en toda aceptación del acaecer evolutivo del que depende el surgimiento y el desarrollo de la técnica moderna con todas las implicaciones destructoras que nos amenazan, Trías, por el contrario, promueve, en un primer momento, un ejercicio de *vuelta a Platón* (una vuelta que será un retorno, y de un Platón, por cierto, nada 'platónico'), concebido como 'patria trascendental' de la cultura europea, para, en un segundo momento, acometer un auténtico ajuste de cuentas con la modernidad y llevar a cabo una reescritura de la filosofía en el seno de un acontecimiento espiritual de más vasto alcance que abarca la historia del espíritu (en *La edad del espíritu*).

## METAFÍSICA Y FILOSOFÍA DEL LÍMITE

### 1

Quedaría todavía por tratar la (supuesta) interpretación de la filosofía triasiana como una reflexión que dispone 'nuevos escenarios' para la *metaphisica perennis*. Ciertamente, la reivindicación de la metafísica para nuestro presente histórico es algo en lo que Trías insiste con especial atención en sus textos. Pero conviene practicar el ejercicio del matiz: la metafísica por la que aboga nuestro autor no es la resurrección de la metafísica caracterizada por Heidegger como olvido del ser, ni, desde luego, encarna aquel sentido del término, descrito en sus textos como 'pensar del afuera', del que su propia orientación filosófica pretende distanciarse desde el principio. El problema con el que nos encontramos, pues, es con el de una voz extremadamente multívoca, y que, con cierta frecuencia, produce no pocos equívocos. Bien es verdad que poco importa saber, al empezar a tomar contacto con su pensamiento, si Trías es o no metafísico, y en qué o cuál sentido. Pero conviene estar atento a este problema con objeto de entablar posteriormente un diálogo con él. Así, el sentido de 'metafísica' que orienta el discurrir triasiano deberá desplegarse conforme avance la exposición. Y sólo al final de la misma podremos fundamentar nuestra convicción, resultado, ya, de nuestra experiencia con el texto.

¿Cómo enfoca Trías desde sus primeras publicaciones el problema del fin(al) de la metafísica? Se muestra firmemente convencido de que "la crisis de la metafísica no es una crisis de envejecimiento. Es una crisis de 'recursos expresivos'. Una crisis, pues, teatral: lo que importa es, aquí -y en todas partes-, la 'puesta en escena'"<sup>25</sup>. La metafísica, pues, es, para Trías, una modalidad de experiencia inherente al espíritu humano, quizás como su extrema posibilidad de sentido. Pero la articulación lingüística de esta experiencia sólo tiene validez en la medida en que ese lenguaje tiene la suprema capacidad (declarativa, poética) de convocarla. De ahí que la crisis por la que atraviesa en el mundo moderno no pueda atribuirse a un envejecimiento del que cabe vaticinar ya la muerte (como pregonan ciertas corrientes actuales de

<sup>25</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 77. Querría citar aquí una frase de Gadamer que ilustra el sentido de esta carencia de 'recursos expresivos': "porque la penuria lingüística debe llegar a la conciencia del individuo que reflexiona. Sólo piensa filosóficamente aquel que siente insatisfacción ante las posibilidades de ex-presión lingüísticas disponibles, y sólo se piensa en común cuando se comparte realmente la indigencia de aquel que se arriesga a formular enunciados que han de acreditarse a sí mismo": H. G. Gadamer, "La historia del concepto como filosofía", en *Verdad y método*, II, pp. 81-93, p. 88.



filosofía), como al desgaste histórico de una forma particular de lenguaje que trata de *decir el ser*. La pregunta por la experiencia metafísica es, por tanto, también, la pregunta por el lenguaje que habla de ella, que la valida en nuestro tiempo. Y en este sentido, Trías asume los fecundos logros que alcanzaron Nietzsche y Heidegger en su crítica al lenguaje metafísico tradicional, aunque de ambas predomina la impronta nietzscheana. Sólo que la crítica a esta forma concreta y particular de lenguaje no deviene simultáneamente crítica de la metafísica en cuanto tal, es decir, de toda posible articulación lingüística de la experiencia metafísica, sino, tan sólo, de una de las formas o variaciones que ha adoptado en la historia del espíritu. La noción de variación como puesta en escena nos parece aquí pertinente por cuanto, si la experiencia metafísica, para una humanidad dada, es inseparable de una forma de decir el ser (y ello porque el 'cerco hermético' es indecible, pero se da al decir), y si la crisis de la metafísica es una crisis de recursos expresivos, es claro que revalidar la experiencia metafísica quiere decir articular un nuevo lenguaje, pero siendo bien consciente de que, siendo el ser de por sí inefable o indecible, la articulación de un nuevo esquema teórico será, también, una variación, una máscara. Pero una máscara necesaria en la que una humanidad puede reconocerse y establecer vínculos éticos y cívicos. Así, con esta certeza, Trías procede a dismantelar los postulados metafísicos de la tradición como única vía de salvación de la metafísica. Pero, como él mismo señala, la *pars destruens* de la aventura filosófica ha de complementarse con una ineludible *pars construens*, es decir, con la construcción de un edificio teórico propio. Y conviene dejar una cosa clara desde el principio: no es que, primero, Trías proceda a la *destrucción* de la metafísica, para, en un segundo momento cronológicamente posterior, iniciar la reconstrucción, sino que ambas tareas quedan comprometidas desde el principio en un mismo desarrollo teórico, es decir, que a la vez que se dismantelan las categorías ontológicas establecidas, se van despejando los mecanismos necesarios que van abriendo el camino de su propio discurso, de su propia filosofía. Y ésta va dirigiendo su rumbo, cada vez más definitivamente, hacia las condiciones ontológicas que posibilitan todo decir.

## 2

Desde el principio de su aventura filosófica, Trías trata de hacerse camino hacia la revalidación teórica, en nuestra altura histórica, de la experiencia metafísica, de la 'experiencia de *verdad*'. Pero ello quiere decir, como hemos visto en el párrafo anterior, proveerse de nuevos recursos ex-

presivos y un nuevo lenguaje (una nueva 'escritura') que revalide tal experiencia. Para lograr tal objetivo, tiene que esgrimir primeros poderosos instrumentos teóricos que muestren la ocultación de tal experiencia en los sistemas filosóficos dominantes, incluso en la concepción tradicional de la filosofía como 'voluntad de verdad' (Nietzsche). En ello reside la recurrente conciencia metódica de nuestra autor. No se puede teorizar en abstracto la experiencia de verdad. Es necesario un camino, una vía de acceso, un sendero, nunca del todo recto (porque transitar por un camino implica siempre tropezarse con sus callejones sin salidas o desviarse en sus extravíos) y decir lo que en él se encuentra. Trías se expone al pensamiento, al ejercicio del pensar. Y es el mismo pensamiento el que detecta, después de recorrido, el callejón sin salida, y puede volver a desbrozar un horizonte fecundo. Sus últimos textos muestran lo que en este camino ha logrado: la idea de límite pensada como el 'ser en tanto que ser' de la tradición.

En los primeros trabajos, Trías se propone deconstruir, en primer lugar, la arrogante pretensión del positivismo de dictar verdad sobre el pensamiento: tiene que revelar el gesto de exclusión que fundamenta su discurso. Y, en segundo lugar, ha de mostrar por qué el marxismo dogmático se enreda en unas aporías a las que trata en vano de solventar. En definitiva: tiene que sacar a la luz por qué y cómo positivismo y marxismo esconden lo esencial: la experiencia ontológica. Sólo que en esta primer etapa, tal experiencia se entiende como pensamiento mágico. En el pensamiento mágico, existen unos significantes, a los que Trías, en recreación del concepto de Lévi-Strauss, llama 'signos flotantes', que registran ese exceso de sentido y de significado experimentado ante la irrupción inesperada de un singular. De hecho, la metafísica misma es 'des-construida' como síntesis de ciencia y magia, es decir, como pretensión de articular con un lenguaje científico el espacio que ocupa el pensamiento mágico. El espacio de la magia es legítimo (el límite entre lo conocido y lo ignorado), pero los recursos lingüísticos que se disponen para conocerlo son inadecuados. Por ese motivo, se hace preciso un 'juego lingüístico' (por decirlo con Wittgenstein) que 'co-rresponda' a ese espacio: un 'lenguaje en vacaciones'. Así, en *La Dispersión*, Trías libera en toda su desnudez al singular sensible de las legislaciones filosóficas, es decir, muestra que el singular es siempre lo ocultado por toda legislación (filosófica). Pero 'singular' ha de entenderse aquí como encuentro de un objeto que reviste todos los caracteres de lo desacostumbrado y extraordinario (aconte-

cimiento), y un sujeto que da cuenta de este singular mediante el gozo y la exclamación (ocurrencia).

Sin embargo, ese primer intento le pareció insatisfactorio a nuestro autor, quizás por el marco estrecho marco en que se movía. Así, con *Drama e identidad* se adentra ya por nuevos territorios, consciente de su voluntad de 'estilo propio'. Esta voluntad tiene un doble significado: por un lado, pretende revalidar o recrear el lenguaje de la 'filosofía primera' de Platón, Aristóteles o Nietzsche; pero, en segundo lugar, su intención es de hacerlo en un contexto determinado: la filosofía hispana del siglo XX. Con esto se quiere dar a entender que Trías ve la necesidad de alcanzar nuevas cumbres, nuevos abismos. De ahí que se exija un nuevo lenguaje, una nueva forma de escritura: el ensayo. Los nuevos conceptos teóricos irán surgiendo en lucha y agonía con el lenguaje y la escritura. La otra variación no quedará refutada ni superada, sino 'potenciada'.

Con *Drama e identidad*, en efecto, Trías inicia un segundo camino, una segunda navegación. Aquí no se habla propiamente de 'metafísica', ni en el sentido nietzscheano ni en el heideggeriano. Sin embargo, su crítica a la filosofía occidental es heredera de la de ambos, particularmente de la de Nietzsche. Sus ataques van dirigidos a la ontología tradicional, aquella que culmina en Hegel. Ahora bien, Trías entiende en estos momentos la ontología como teoría de los universales, la relación entre el singular y el universal. Se trata, por tanto, de refutar la 'teoría de los universales' de la 'filosofía del concepto'. Trías se propone, antes de nada, dar una idea unívoca de ser, de manera que esa teoría de los universales puede predicarse de todo ente que es (sea éste alma o cosa). De este modo, después de años de tanteos y experimentación, el autor accede a su propuesta ontológica: la 'síntesis ontológica' regida por el 'principio de variación'. Según esta propuesta, el singular es inmediatamente universal por medio del eterno retorno de un mismo impulso creador. Así, en el acto creador se abren las diferentes posibilidades del sujeto a la vez que el ser se expresa en ellos.

Pero esta segunda variación, que recoge el impulso potenciado de la primera, se prolonga en una tercera. De nuevo, no hemos de ver ruptura en esta transición, sino potenciación. De hecho, si la segunda variación culmina con la formulación de la 'síntesis ontológica', la tercera variación se inicia como un intento de legitimación metódica del principio de variación (*Los límites del mundo*). La noción que entonces se alcanza es la de límite, que a partir de *Lógica del límite* será pensado ontológicamente. En este texto, se

hace ver cómo en el límite se dan cita, en su diferencia, las experiencias estética, ontológica y religiosa. Desde el concepto de límite pensado ontológicamente (frente a la tradición), la metafísica aparece como 'pensamiento del afuera', del más allá de lenguaje y mundo, es decir, forma de *logos* o discurso que se sitúa más allá del mundo para imprimir orden, sentido y finalidad a éste. La experiencia ontológica triasiana pretende habitar ese límite localizado, desde la epistemología, por la vertiente crítica de la modernidad: Kant y Wittgenstein. Y esa experiencia, en tanto en cuanto se constituye en 'piedra angular' desde la que abordar el edificio de la filosofía, es una experiencia ontológica limítrofe y no 'metafísica'. Si esa experiencia ontológica limítrofe, radicalmente considerada, es o no es metafísica en el sentido heideggeriano o postmoderno, es una cuestión que no abordaremos en este texto. Concluiremos señalando que Trías logra entonces lo que ya se había propuesto en *Drama e identidad*: teorizar el *Logos* trágico que se inaugura en la filosofía contemporánea tras el derrumbamiento de la filosofía hegeliana. Por tanto, la filosofía triasiana quiere ser apertura 'epocal'...

### 3

No quisiéramos terminar esta ya de por sí larga introducción, sin poner antes en relación ciertos aspectos de la 'filosofía del límite' (la tercera variación) con algunas (a nuestro modo de ver, acertadas) sugerencias deleuzianas acerca de algunas condiciones que habría de satisfacer la filosofía contemporánea. Cabría referirse, como cita, a esa concepción de Deleuze según la cual ya no se trata de partir de algo ni de llegar a algo, sino que la cuestión es precisamente ésta: ¿qué es lo sucede 'entre'? Pero aquí nos interesamos por otro aspecto. En efecto, Deleuze comenta también que "Bergson es uno de los primeros casos de automovimiento del pensamiento. Y es que no basta con decir: los conceptos se mueven. Es preciso construir conceptos capaces de movimiento intelectual"<sup>26</sup>.

El concepto como automovimiento, o el automovimiento del concepto. Y bien, Trías no habla de concepto, pero construye un sistema categorial (que relata el 'acontecimiento simbólico', el 'acontecimiento espiritual' o reescribe las categorías propias de la teoría del conocimiento, de la ética, etc) caracterizado, precisamente, por su automovimiento, y que, en *La razón fronteriza*, constituye la fuerza de una filosofía que quiere configurarse como 'sistema' (si bien en un sentido más schellingiano que hegeliano, un 'sistema

<sup>26</sup> G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 195.

abierto'). No es cuestión ahora de avanzar ese capítulo de la tercera variación. Se trata de mostrar el automovimiento de ese sistema categorial como uno de los logros de esta 'variación':

"Ese modelo, que presenta su propio sistema de transformaciones, o de variaciones (en sentido musical), está sobre todo inspirado en tradiciones musicales, o en algunos principios generales de la música occidental que se consolida a partir del establecimiento del 'temperamento igual'. El principio general que preside ese modelo ideal es, de hecho, un principio al que siempre he dado revelancia ontológica [y que a nosotros nos ha servido como clave de interpretación de su propia filosofía, n.del a.], especialmente en *Filosofía del futuro*; y al que llamo *principio de variación*. En este sentido este principio es el que confiere carácter de sistema a esta filosofía del límite; pero de un sistema que explica, a partir o desde su propia organización estructurada, *sus* diferencias y variaciones, aquellas en las cuales la totalidad del conjunto sistemático se varía y se recrea.

De manera que en cada variación se re-establece el sistema en su conjunto, pero cada vez en función de la hegemonía de aquella función 'tónica' que asume una u otra categoría. Y es la potencia disyuntiva o *dia-bálica*, la responsable de los tránsitos y pasajes que, a modo de cesuras, hacen posible el relevo de una determinada organización del mundo a otra. Tales cesuras son, pues, a modo de hiatos del *continuum* histórico, las responsables de los cortes y las rupturas; o si quiere decirse así, de las potencias de destrucción que hacen posible las revoluciones"<sup>27</sup>.

De esta forma, Trías abre un camino por el que transitar (quizás aquel en el que ahora se encuentra) y que queda expuesto en *La razón fronteriza*:

"Se me abre, pues, la posibilidad de 'variar' esa idea de *ser del límite*, con su corolario de una razón fronteriza y de una concepción limítrofe de la realidad y de la verdad, en los distintos ámbitos de la filosofía: en la antropología, en la ética, en la estética, en la filosofía de la religión, en la filosofía de la historia o, incluso, en la filosofía política"<sup>28</sup>

Sin embargo, no sería una aplicación mecánica, sino una recreación de ese ámbito analizando lo específico del mismo.

#### 4

Para finalizar, haremos una breve referencia a la estructura u organización de la tesis. Como se muestra en el índice, está dividida en dos partes. La primera es una 'ex-posición' de las tres variaciones triasianas en y desde el límite. 'Ex-posición' no quiere decir aquí solamente que se recorren los distintos tramos (unidades llamadas 'libro') de la producción triasiana

<sup>27</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, pp. 335-336.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 362.

(una 'presentación'), sino que en ese recorrido 'se juega', se 'arriesga' (responsablemente), una lectura, una interpretación, una 'fusión de horizontes'. Es, por tanto, una exposición a la luz en la que, en el límite, se da libertad a la doble posibilidad de una acogida o de una discusión (en el sentido de 'disquotere', derribar), ambas, en cualquier caso, beneficiosas para lo que en aquélla se da a pensar.

Por último, la (breve) segunda parte lleva por título '*da capo*': 'que se repita', 'desde el principio'. Prestamos aquí atención a un estilo propio de escritura y pensamiento que exige siempre un volver sobre los propios pasos con objeto de recrear y lanzar la reflexión a un horizonte futuro. Pero nosotros lo haremos persiguiendo las 'líneas de fuga' de la filosofía triasiana. Esta segunda parte queda abierta. En los cuatro capítulos que la conforman veremos, en primer lugar, el sentido y la concepción triasianas de la escritura y de los géneros 'filosóficos', pero también la relación entre límite y variación, y la concepción de la variación musical como su (propia) forma de escritura. En ese momento se comprenderá la decisión metodológica que ha guiado desde el principio nuestra 'exposición': el seguimiento de cada uno de los tramos (unidades llamadas 'libro') de la producción triasiana.

## **PRIMERA VARIACIÓN**

**EL FINAL DE LA FILOSOFÍA Y LA LIBERACIÓN (RETORNO)  
DEL PENSAMIENTO MÁGICO:  
EN TORNO AL SIGNO DE ARTICULACIÓN-OPOSICIÓN (/)**





El pensar sólo comienza cuando hemos experimentado que la razón, tan glorificada durante siglos, es la más tenaz adversaria del pensar.

Heidegger, *La frase de Nietzsche 'Dios ha muerto'*.

*De lo uno o lo otro* es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en *lo otro*, en 'La esencial Heterogeneidad del ser', como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*.

A. Machado, *Juan de Mairena*.

Todo pensador depende de algo, concretamente de la llamada del ser. La magnitud de esta dependencia decide sobre la libertad que se puede tomar en relación con esas otras influencias que despistan.

Heidegger, *La sentencia de Anaximandro*.



## CAPÍTULO PRIMERO

### UN CRUCE DE CAMINOS: NIETZSCHE, MARX, FREUD Y EL ESTRUCTURALISMO

#### INTRODUCCIÓN

En general, a la hora de acercarse a los textos de un joven filósofo, no conviene pasar por alto el contexto histórico y cultural en que aparecen, pues de seguro, aquél intentará ganar, en diálogo con el mundo contemporáneo, una voz propia y personal. De ahí que en sus textos, el joven pensador no escatime ningún esfuerzo en hacer constantes y exhaustivas referencias a obras y autores, apoyando las tesis de unos y mostrando la debilidad teórica de otros, invocando para su causa esta o aquella idea, y distanciándose de esta o aquella filosofía. En este sentido, la labor exegética e interpretativa resulta fundamental. Y quizás, el joven autor tenga que acudir a un exceso de hipótesis constructivas con tal de dar forma a un proyecto teórico que él mismo sabe incipiente. Quizás, incluso, deba reconocer que no todas las tesis por él defendidas pueden ser suficientemente probadas. Quizás, en definitiva, tenga que prometer constantemente futuros textos en los que dar cuenta de ciertas carencias anteriores, y en los que avanzar, simultáneamente, en el camino que comienza a vislumbrar.

Cuando de la voz de Eugenio Trías se trata, estas precauciones son de especial pertinencia en la medida en que sus escritos en general, y no ya sólo los juveniles, están inextricablemente tejidos con aquellos otros con los cuales dialoga. Cada 'libro' es hijo de un profundo diálogo mantenido con un autor o con varios autores acerca de un problema filosófico. Dicho de otra forma: la voz personal de Trías va brotando lentamente sobre un fondo o poso previo de abundante y atenta lectura a través de la cual, se va dibujando un camino, una idea, una melodía singular. Por este motivo, conocer siquiera las ideas directrices de su entorno cultural y filosófico resulta metodológicamente imprescindible. Pero es que, además, el diálogo con los pensadores contemporáneos, particularmente con los estructuralistas franceses, viene acompañado de una faceta fundamental de crítico y presentador de esas ideas (en el panorama español), que proyecta luz sobre su propia obra teórica. Ello exige del intérprete la necesidad de familiarizarse con esos dialogantes para poder definir con mayor precisión la singularidad de la voz triásiana. Advertimos ya, sin embargo, que esta pretensión sólo se ha llevado a

cabo aquí hasta cierto punto, puesto que, de lo que se trata ahora, creemos, es de abrir caminos para la investigación.

Como se sabe, E. Trías publica su primer 'libro', *La filosofía y su sombra*, en 1969, cuando, en aquellos festivos años vanguardistas, Barcelona vive y celebra los ecos liberadores del 68 francés<sup>1</sup>. Al año siguiente, aparecen, en una auténtica muestra de fecundidad, dos trabajos de no menor densidad y espíritu aventurero, *Metodología del pensamiento mágico* y *Teoría de las ideologías*. Por fin, en 1971, se publican como culminación de esta primera variación *Filosofía y Carnaval* y *La dispersión*. Éste último quiere ser la primera parte de una 'serie mágica' que estaría compuesta por otros dos títulos más: *Meditación sobre el poder* y *Tratado de la pasión*<sup>2</sup>. Sin embargo, no podemos decidir en estos momentos si estos textos obedecen al mismo proyecto con el que nace *La dispersión*. Quede por ello como una cuestión que necesitará ser aclarada a la hora de abordar las citadas obras (en la segunda variación).

Pues bien, como ya hemos apuntado, junto a estas obras, Trías publica incesantemente artículo tras artículo en diferentes periódicos y revistas especializadas, algunas de las cuales, ya desaparecidas, fueron un auténtico foro de discusión en los últimos años del franquismo y la transición, así *Tele-Exprés*. De todos ellos, aquí sólo nos van a interesar, por su vinculación a su problemática filosófica, aquellos que el mismo Trías ha adjuntado en recientes reediciones de sus obras *Teoría de las ideologías* y *Filosofía y Carnaval*. La primera se publica, por primera vez, en 1970, en la editorial Península. Y en 1987, conoce una re-edición, en la que junto a la obra citada, aparecen *Metodología del pensamiento mágico* y una serie de artículos juveniles: "Luz roja al humanismo" (1969) "Bajo el signo de interrogación" (1971), "De nobis ipsis silemus" (1972) y "Estructuralismo" (1974)<sup>3</sup>. Por otra parte, *Filosofía y Carnaval*, publicada en 1970, en la que ya se incluía la reelaboración de un escrito sobre Foucault<sup>4</sup>, es reeditada en 1984 por Anagrama junto con 6 pequeños 'textos afines', sólo 3 de los cuales tienen relación teórica con este período:

---

<sup>1</sup> Para un acercamiento a las transformaciones del ambiente barcelonés entre los años 69-71, y para una entrañable aproximación al joven Trías, J. M. Carrandell, "Eugenio Trías y su filosofía como síntoma", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 271, Madrid, 1971, pp. 80-101.

<sup>2</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1979, p. 11.

<sup>3</sup> Trías escribe este artículo poco después de publicar *Drama e identidad*, cuando ya la problemática de la que se ocupa en esta primera variación ya había pasado. Sin embargo, lo tendremos aquí en cuenta por dos razones: 1) porque, en él, Trías explicita, con la lucidez de la distancia, lo que le atrajo e interesó del estructuralismo; 2) porque constituye una definitiva despedida respecto de esta corriente.

<sup>4</sup> E. Trías, "El loco tiene la palabra", *Destino*, nº 1628, diciembre de 1968.

"Contra el progresismo" (1969), "El mito del humanismo: la prueba de la peste" (1970) y "Una oscura intuición" (1971)<sup>5</sup>.

En general, estos años juveniles son años de permanente presencia en los foros intelectuales e intensa participación en los debates filosóficos. Por ello, conviene recordar, de la mano de Alain Guy, que la vanguardia filosófica española de la apertura franquista se adscribió mayoritariamente al positivismo lógico (J. Muguerza, Ferrater Mora, Tierno Galván) y al marxismo (M. Sacristán, G. Bueno, G. Puente Ojea), sin que podamos olvidar la profunda huella de Nietzsche (L. Jiménez, F. Savater, el mismo E. Trías<sup>6</sup>). Nuestro autor es incluido, junto con Savater, en el apartado 'ludismo', como defensor de un 'estructuralismo negativista'. Trías sería, para el pensador francés, un "prestidigitador de las ideas" que "disuelve con secreto goce todos los conceptos filosóficos en una misma inconsistencia" con objeto de proponer "el juego como precepto soberano", juego en el que, por otra parte, "uno se abandona a una libertad sin límites". Pero, ¿podemos seguir defendiendo hoy esta lectura? ¿O cabe descubrir un Trías que se enmascara de estructuralismo para abrir(se) un camino en el pensar? En definitiva, ¿es posible detectar en sus textos líneas de fuerzas hacia otra dirección que no sea la del mero ejercicio de un 'pensamiento no disciplinado' (Lévi-Strauss) en tanto que consecuencia de un pesimismo inconfesable, incluso del 'aburrimiento'? Es lo que vamos a tratar de ver en las páginas que siguen.

## ESTRUCTURALISMO, MARXISMO, FREUDISMO

### 1

En Francia, la década de los sesenta, en el plano filosófico, representa la explosión del estructuralismo, que se asienta como lenguaje común en las universidades, sustituyendo a la fenomenología (Merleau-Ponty) y al existencialismo (Sartre). No vamos a entrar aquí en la ya vieja polémica respecto a la pertinencia o no de semejante etiqueta, o en la de si los autores comúnmente conocidos como estructuralistas (Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Althusser, Deleuze, Derrida) se reconocen o no como tales. Lo que nos inte-

---

<sup>5</sup> E. Trías, *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Península, Barcelona, 1987. *Filosofía y Carnaval*, Anagrama, Barcelona, 1983. Los artículos que aquí no abordaremos serán: "En las fuentes de la experiencia religiosa" (publicado primeramente en *Bazar*, 1978), "El ojo invisible" (publicado en *Papel Especial*, 1978) y "El obrero y la 'koljosiana'" (*El País*, septiembre de 1982).

<sup>6</sup> A. Guy, *Historia de la filosofía española*, Anthropos, Barcelona, 1985, Parte quinta, sección segunda, cap. I-VI. El capítulo dedicado a E. Trías es el sexto (pp. 505-506).

resa es constatar que la vanguardia española de los años 60, Trías a la cabeza, dio por válido ese nombre, quizás por comodidad, o porque interesaban otros problemas más acuciantes, y percibió en aquellos pensadores, no sólo el ejercicio de una misma metodología (la extensión del método de la lingüística estructural a la totalidad de las ciencias humanas), sino algo de más calado filosófico: la defensa, a partir de una nueva lectura de los 'filósofos de la sospecha' (Nietzsche, Marx, Freud), de unos mismos principios ideológicos -antihumanismo o antisubjetivismo teóricos, antihistoricismo- y de una metafísica del inconsciente trascendental.

Los primeros textos publicados por nuestro autor se hacen eco de este nuevo lenguaje filosófico. En ellos, trata de sintetizar las aportaciones fundamentales de la investigación etnológica de Lévi-Strauss, la arqueología de Foucault, la revisión althusseriana del marxismo o la lectura lacaniana del psicoanálisis freudiano, a la vez que extrae de ellas importantes consecuencias teóricas (o radicaliza su potencial teórico) respecto a sus dos grandes preocupaciones en esos años: qué sea el saber (el conocimiento), y la naturaleza o condición humanas. Trías se empapa, así pues, de estructuralismo, quizás porque percibe en él la extraordinaria posibilidad de distanciarse, no ya sólo de aquellas tradiciones entonces hegemónicas en la España de la apertura franquista (el positivismo lógico y el marxismo), sino, más radicalmente, de la filosofía moderna y su fundamento en la subjetividad. La metodología estructural y las aportaciones teóricas de Lévi-Strauss, Althusser, Lacan, Foucault o Deleuze le permiten, efectivamente, cuestionar y problematizar la razón moderna ilustrada, con objeto de liberar ese espacio de oposición-articulación, o de conjunción-disyunción, entre la razón y su sombra, entre el racionalismo y el irracionalismo (/), al que el estructuralismo presta poca atención, pero que ofrece la inestimable posibilidad de recrear, en profundo diálogo con Nietzsche, una experiencia ocultada históricamente por la racionalidad occidental: la experiencia trágica. El estructuralismo le sirve a Trías, en definitiva, para despejar esa zona intermedia (el 'entre', la 'y') que permanece impensada a lo largo de nuestra historia occidental. Pero abordar ese espacio (junto con todas sus implicaciones) exige, según él, dar un paso más allá de Foucault, Deleuze o Derrida, en una dirección todavía inexplorada<sup>7</sup>. De hecho, se trataría de repensar, desde Nietzsche, una serie de proble-

---

<sup>7</sup> Esto no quiere decir, de ningún modo, que se abandone el diálogo con Foucault o Deleuze. De hecho, los dos están constantemente presentes en esta variación. Y ello, porque también Deleuze trata de pensar, a su modo, esa 'y'. Este autor no sólo exige un tratamiento teórico de esa línea intermedia. Como él mismo dice, "sería preciso franquear la línea y, al mismo

mas que aparecen tras diluirse el sujeto como fundamento del ser y el conocer (los conceptos de tiempo, historia, mundo, etc), lo cual esboza un modo de vida, un proyecto de 'saber vivir' e incluso una ética y un orden social.

## 2

Y bien, cinco son los textos en los que podemos encontrar las que constituyen para nuestro autor las claves esenciales del estructuralismo, y en los que expone las razones por las que esta corriente se acerca al marxismo (tomando como punto de referencia la polémica obra de Althusser, que pasa por ser el filósofo que aplicó la metodología estructuralista a los textos de Marx) y al psicoanálisis (a través de los escritos de Lacan): 1) el artículo "Luz roja al humanismo", que constituye el prólogo al libro, editado por Trías mismo en 1969, *Estructuralismo y marxismo*; 2) el tercer ensayo de *La filosofía y su sombra*, titulado *La filosofía sin el hombre*; 3) algunas páginas de *Teoría de las ideologías* (que, en su momento, serán citadas); 4) el prólogo a la traducción castellana del texto de Foucault *Nietzsche, Freud, Marx*, texto que lleva por título *Nietzsche, Freud, Marx: ¿Revolución o Reforma?*; y 5) la voz 'Estructuralismo', redactada para el *Diccionario de filosofía contemporánea*, dirigido por M. A. Quintanilla y publicado en 1976. Si abordamos estos textos ahora es con la intención de aclarar los presupuestos teóricos con los que opera Trías en sus obras más creadoras. Se trata, por tanto, de aproximarnos a la recepción triasiana del estructuralismo.

## 3

Tres son los rasgos generales que nos facilitarán el acceso al movimiento estructuralista (para desde ahí abordar la lectura triasiana): 1) la extensión del método de la lingüística estructural a la totalidad de las ciencias humanas; 2) la investigación de la alteridad como alteridad; y 3) la convergencia con la grieta teórica abierta por los llamados 'maestros de la sospecha' (Marx, Nietzsche, Freud) dentro de la filosofía moderna, que conduce a un radical cuestionamiento y problematización de la subjetividad cartesiana y postcartesiana. Mientras el primer factor apunta a la estructura como modelo de inteligibilidad que distingue al estructuralismo desde el punto de

---

tiempo, hacerla susceptible de ser vivida, practicada, pensada. Hacer de ella, en la medida en la medida de lo posible y durante todo el tiempo que fuera posible, un arte de vivir". G. Deleuze, *Conversaciones*, pp. 178-179. Como veremos en los capítulos segundo y quinto de esta variación, Trías buscará también un saber habitar esa línea, un proyecto de 'saber vivir'. Pero este proyecto será, esencialmente, el ejercicio de arte y filosofía.

vista metodológico, el segundo define el objeto de estudio de los estructuralistas, y el tercero marca el nuevo espacio teórico, asegurándolo frente a las filosofías clásicas de la reflexión.

### 3.1

Como bien señala Cerezo Galán<sup>8</sup>, la motivación originaria del estructuralismo fue la necesidad de hallar un nuevo modelo de inteligibilidad frente al positivismo y la introspección de las vivencias. Este nuevo orden de inteligibilidad descansó sobre la idea de estructura. De hecho, la estructura proporcionó a dicha corriente su identidad metodológica. No se trata aquí, sin embargo, de disolver la especificidad de este concepto en los diferentes usos y sentidos dados por los estructuralistas (como hace Viet), ni de analizar inductivamente la polisemia del término, de manera que, al final, cualquier investigación de las ciencias humanas pudiera ser considerada estructuralista (tal es el paradójico resultado al que llegan los trabajos de Bastides). Importa, eso sí, con Bounod, distinguir entre el sentido común y coloquial de la palabra y su significación en la praxis científica propia de dicho movimiento. En el primer caso, 'estructura' hace referencia a la totalidad, organización o forma de un objeto. Así, hablamos de la estructura de una sociedad o de la estructura de un fenómeno. Tendría, pues, un sentido empírico. Ahora bien, en su uso científico, abandonamos el nivel de la observación y de los rasgos visibles, para adentrarnos en un orden conceptual. 'Estructura', en este sentido, no haría referencia a la peculiaridad o a la organización interna objetiva de una cosa. Por el contrario, habría de entenderse como sistema conceptual o modelo teórico (no empírico), que sirve para explicar diversas variantes que se ofrecen a la observación (así la define, por ejemplo, Lévi-Strauss). El punto de partida sería ciertamente empírico, algo que se quiere comprender: un conjunto de relaciones o instituciones sociales, un grupo de discursos, etc. Pero a partir de ese dato inicial, es preciso remontarse al 'campo' en el que ese dato tiene sentido. Se trata, pues, de acceder a la estructura profunda o estructura subyacente del sistema en cuestión. Y este acceso a la estructura profunda viene a ser "un acceso a la región inteligible: un acceso a aquel nivel en que se advierte la significación de un fenómeno. Frente al empirismo-esencialismo, el sentido de un fenómeno no lo 'rezuma' éste -en su epidermis o en su carnosidad. Para descubrir el sentido de un fenómeno

---

<sup>8</sup> Cf. P. Cerezo Galán, "Prólogo" a A. Bolívar Botia, *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, Cincel, Madrid, 1990, pp. 9-20.



hay que rebasarlo. Y para rebasarlo hay que cortar con la mirada y con el lenguaje corriente"<sup>9</sup>. En efecto, para Lévi-Strauss, es el mundo de la representación inmediata lo que tiene que ser puesto entre paréntesis para poder acceder al nuevo nivel de la estructura. De lo patente e inmediato es preciso pasar a la estructura como nivel capaz de dar cuenta de la multiplicidad y diversidad de los fenómenos de superficie. De hecho, esa estructura está 'oculta', inconsciente, siendo lo oculto la condición de posibilidad de lo manifestado. Y en este sentido, si no se produce ese acceso a la estructura profunda (mediante la disposición de un modelo teórico o sistema conceptual), la estructura superficial puede quedar ininteligible. Sólo ese acceso permite concebir esta última como 'estructura superficial', es decir, como disposición interna cuya coherencia la cobra a otro nivel: aquél en el que se especifican los pasos lógicos que permiten llegar a ella en virtud de ciertas reglas precisas. Por tanto, la estructura superficial sólo da razón de forma fallida del sistema en cuestión. Y sólo el acceso a la estructura profunda permite la comprensión del sistema y la estructura superficial. Así, la lengua, los mitos o el parentesco, adquieren su sentido y significación una vez hemos accedido al sistema de la lengua (Saussure, Jakobson, Chomsky), al sistema mitológico o al sistema del parentesco (Lévi-Strauss). Trías, a su vez, mostrará cómo la comprensión de *la filosofía*, *la metafísica* y *la teología* sólo será posible mediante la promoción de un 'modelo teórico' que rompa con la mirada consciente y pueda así dar razón de la unidad en la diversidad de cada uno de los discursos agrupados bajos esos nombres. La validez de este modelo será, pues, fundamentalmente operativa.

Esta concepción de la estructura tiene para Trías consecuencias en el campo epistemológico que no conviene pasar por alto<sup>10</sup>:

1) Una concepción del conocimiento como producción de conceptos. Frente a la concepción secular empirista-idealista del conocimiento, para la cual, conocer es ver o descubrir, bajo las apariencias, una esencia oculta, el estructuralismo define el conocimiento como un 'proceso productivo', esto es, como la disposición de un utillaje teórico o sistema conceptual que rompe radicalmente con la mirada consciente, y mediante el cual es posible acceder al nivel inconsciente y comprender un fenómeno determinado. Trías opone, pues, a

---

<sup>9</sup> E. Trías, *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, p. 86.

<sup>10</sup> E. Trías, "Luz roja al humanismo", en AA.VV. *Estructuralismo y marxismo*, Martínez-Roca, Barcelona, 1969, pp. 9-21.

la concepción secular del conocimiento como visión atenta por parte de una mirada que ha logrado desembarazarse de los elementos que la ofuscan, la concepción estructuralista según la cual, conocer es romper con la mirada (consciente) y promover un sistema conceptual que accede al inconsciente oculto del sistema. La consciencia estaría condenada, toda ella, como error o fuente de confusión. Para conocer, no se trataría tanto de profundizar en una realidad determinada, cuanto de romper con la mirada y el elemento consciente. Adonde entonces accederíamos no sería a la verdad pura del sistema, una vez nos hemos desembarazado de las escamas que impedían verla a nuestros ojos. Por el contrario, romper con la mirada consciente significa romper con la tradicional asimilación de saber y consciencia. Será preciso elaborar un sistema conceptual que nos permita acceder al corazón del sistema, a partir del cual podamos explicar la misma mirada consciente.

Para Trías, sin embargo, esta concepción del conocimiento no es nueva. Por el contrario, se remonta a Marx, o más exactamente, a un Marx filtrado por la mirada de Althusser. Trías suscribe, en efecto, el concepto althusseriano de 'ruptura epistemológica' (que, a su vez, procede de G. Bachelard), que separa la obra del joven Marx, todavía presa de la ideología hegeliana-feuerbachiana, del Marx maduro, capaz de dar una nueva comprensión de la ciencia y la filosofía. El empeño de Althusser consiste, de hecho, en hacer una ciencia del marxismo, extirpándole todos aquellos elementos hegeliano-feuerbachianos que lo impiden. Se trata, pues, de dar al marxismo la filosofía que el propio Marx no dejó expresada, pero que se halla en *estado práctico* en sus obras (maduras). Para ello, Althusser procede a un tipo de lectura que él llama *sintomática*, una lectura que descubre, a través de lo que lee, lo no descubierto, las lagunas, tal y como hizo Freud con los sueños (según ha mostrado Lacan). El texto se concibe entonces como respuesta a una pregunta no planteada explícitamente.

Para Althusser, Marx pretende distanciarse de la concepción empirista-idealista del conocimiento. Y para ello, éste distingue tajantemente, frente a Hegel, entre objeto teórico y objeto real<sup>11</sup>, entre orden real y orden lógico o científico, entre proceso real y proceso de conocimiento, primando, sin embargo, siempre lo real sobre su conocimiento. El conocimiento es entonces

---

<sup>11</sup> "El conocimiento de un objeto real no pasa por el contacto inmediato de lo concreto, sino por la producción del concepto de ese objeto (en el sentido de objeto de conocimiento) como la condición de posibilidad teórica absoluta". L. Althusser, *Para leer El Capital*, Siglo XXI, Méjico, 1972, p. 46. Citado en A. Bolívar Botia, *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, p. 119.

producción. De hecho, para Marx, y a partir de las *Cuestiones de método*, “conocer no es ver: afinar la mirada y evitar los obstáculos que se interponen para mirar; evitar la ocultación del objeto. Ahora conocer es un proceso mucho más complejo: un proceso que se opera ‘fuera de lo concreto’ –es decir, fuera del campo de visión. Esa exterioridad lleva un nombre: pensamiento. El proceso de conocimiento tiene lugar en el pensamiento, mediante la disposición de un sistema conceptual. Y el resultado es un *Gedankenkonkret*, un ‘concreto del pensamiento’ (como traduce Althusser)”<sup>12</sup>. Marx, por tanto, ya definió la ciencia como promoción de un sistema conceptual. Y “advirtió que sólo mediante esa producción era posible un acceso a las estructuras profundas –y una trascendencia de estructuras superficiales e ideologías–”, por lo que “puede decirse legítimamente que Marx esbozó un tipo de práctica científica que las modernas corrientes *estructuralistas* han desarrollado cumplidamente”<sup>13</sup>.

2) Una concepción del sentido como *efecto, producto o resultado de una maquinaria conceptual*. En cierto modo, este segundo rasgo constituye una consecuencia del anterior. El sentido de un fenómeno no se daría a una mirada atenta, ni afloraría en la piel de las cosas, sino que sería ahora mero ‘efecto de superficie’ (Deleuze), producto del juego de la maquinaria conceptual (ella misma sin sentido), incluso efecto de un juego de fuerzas materiales: combinatoria de piezas zoológicas y botánicas (jaguar, saringue, miel, tabaco), o de registros sensibles (codificaciones acústicas, perceptivas, olfativas, gustativas, táctiles) que permiten producir sentidos: equilibrio de naturaleza y cultura, ruptura por exceso o defecto de este equilibrio, restauración del equilibrio, etc. Se trataría, pues, de promover un sistema conceptual (así los conceptos freudianos de ‘inconsciente’, ‘represión’, etc.) con el fin de que, como producto de su juego, emerja el sentido de un fenómeno determinado (así, la religión). Trías se remite explícitamente a Deleuze (*Lógica del sentido*) y a Levi-Strauss (*Lo crudo y lo cocido*), pero no profundiza más en este aspecto. A nosotros nos bastará también con estas observaciones generales.

---

<sup>12</sup> E. Trías, *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, p. 101.

<sup>13</sup> *Ibíd.* p. 82.

### 3.2

El segundo rasgo que define al estructuralismo es su investigación de la alteridad como tal. Por un lado, en efecto, Lévi-Strauss se sumerge en la vida y las costumbres de las sociedades más diferentes a la nuestra, las 'sociedades otras', e intenta pensarlas en tanto que otras, en su propia mismidad. Busca su 'racionalidad inmanente'. El antropólogo toma, entonces, conciencia del etnocentrismo occidental, tendente a reducir la alteridad como tal al representarse esas sociedades como salvajes, bárbaras o simplemente primitivas. Mostrar la 'racionalidad inmanente' de estas culturas significa, en consecuencia, también, detectar el gesto de exclusión que define a la razón occidental.

Sin embargo, a Lévi-Strauss no se le escapa lo que tiene de condicionado su propia mirada a otras culturas. "No ignora, en efecto, que únicamente en una sociedad o cultura en la que la imagen de mismidad que cobra de sí misma acusa una profunda hendidura narcisista, sea a través de su impotencia histórica, sea a través del fiasco de su voluntad colonizadora, sea a través de la producción de una maquinaria que se le ha escapado de las manos, puede alentar y auspiciar ese profundo examen de conciencia que constituye su propia idea acerca de lo mismo y de lo otro"<sup>14</sup>. Quizás, el logro más decisivo de Lévi-Strauss haya sido el de hacer ver la propia mismidad como alteridad. De ahí su interesante subversión de cierto concepto ingenuo del hacer científico, como conocimiento objetivo instalado en un espacio metalingüístico. Lévi-Strauss, en efecto, discute la pretensión o, mejor dicho, la ilusión científica de alcanzar cierto estatuto metalingüístico para el lenguaje sobre un objeto que sería 'objeto-del-saber'. Lo que pone en duda, en definitiva, viene a ser la existencia de un lugar más allá del propio lenguaje desde el que pronunciar un discurso objetivo. Lévi-Strauss, como después Foucault, se ve, de este modo, abocado a extrañar inclusive su propio discurso, discurso que sabe sometido a condicionamientos irremediables, como es su carga de historicidad, imposible de absorber en la opacidad del discurso que se pronuncia. Sólo cabe la aceptación o asunción de esta lucidez melancólica. En ello, sin embargo, va a radicar, a decir de Trías, el rasgo diferenciador de la filosofía posthegeliana<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* pp. 243-244.

<sup>15</sup> E. Trías, "Estructuralismo", p. 251. Subráyese que en la tercera variación, Trías reasumirá este carácter de la filosofía contemporánea, pero a partir de Wittgenstein. Allí se dirá que no es posible pronunciar un discurso más allá de los límites de lenguaje y mundo. De hecho, a

Foucault, por su parte, se adentra en la otra faz de la razón moderna, precisamente en ese otro lado que permanece oculto o en la sombra (la sinrazón, la locura, la enfermedad), pero que permite o hace posible el despliegue de la mismidad que alcanza en la *episteme* su cabal estructuración. Según Foucault, la razón occidental necesita para su propia identidad practicar la divergencia. La 'arqueología' muestra, entonces, que esa razón implica la exclusión de lo otro de sí misma. Y esa exclusión se refuerza, primero, con el encierro (de los locos) y después con un saber que da razón de esa exclusión sobre la que, sin embargo, se levanta (la psiquiatría). Ahora bien, Foucault, al plantear lúcidamente al final de *Las palabras y las cosas* el problema de la arqueología de la arqueología, toma distancia respecto de sí mismo. El saber, al descubrir sus propios límites, se purifica del espejismo de la objetividad. Foucault asume así la relatividad de su propio saber, lo cual indica que opta por el exceso de lucidez frente al 'sueño dogmático' del que camina por la segura senda de la verdad.

Lacan, a su vez, parte de la idea de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. A ello dedica interesantes trabajos. Sin embargo, lo que a Trías le interesa más es su concepción del largo proceso que el pequeño animal humano tiene que recorrer para llegar a constituirse en un sujeto singular adulto sexuado. Para el psicoanalista francés, en efecto, el paso de los niveles biológico al simbólico (hombre/mujer hablantes) se realiza a través de varias fases, entre las cuales, la resolución del Complejo de Edipo juega un papel de primera magnitud, ya que tiene como consecuencias la escisión y alienación del sujeto, y la formación del inconsciente. Esta escisión del sujeto entre sujeto hablante y yo simbólico produce, así, la alienación o enajenación del sujeto en su discurso. "Diríase que Lacan intenta *pensar* al hombre en su ascensión, desde el cuerpo desmembrado, hasta la *imago* en la que queda capturado como *moi*, anticipándose en esa captura la segunda enajenación del cuerpo, esta vez ya unificado e identificado en lo imaginario, pero transferido al universo del símbolo, allí donde comparece bajo la máscara de un pronombre personal (*je*)"<sup>16</sup>. Lacan concibe, pues, al hombre como desprendido de lo real o natural, como *homo symbolicus* que vive de espaldas a la experiencia gozosa del cuerpo autoerótico. De ahí que su terapia sea con-

---

ese discurso que se emite desde el exterior de los límites del lenguaje, Trías lo llamará 'metafísico'.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 253.

cebida como un retorno a ese Otro (inconsciente) que el sujeto elude al constituirse<sup>17</sup>.

Por último, Deleuze y Derrida, en su esfuerzo por pensar más allá del platonismo que domina la metafísica occidental, tratan de pensar la diferencia, bien como 'diferencia libre' (Deleuze), bien como *différance* (Derrida). Para Deleuze, por un lado, la diferencia excede el ámbito de la representación y el saber, es decir, no puede ser reducida al ámbito de la representación y el concepto. Por el contrario, es la representación la que impide pensar la diferencia, una diferencia que no es conceptual, sino aquello que el concepto oculta. Para Derrida, por otro lado, pensar en y desde la diferencia significa situarse en la inseguridad, en la ambigüedad, en el límite de la razón occidental. En general, se trata de seguir la brecha abierta por Nietzsche y contribuir a producir una nueva racionalidad. Para ello, se hace preciso, entre otras cosas, crear nuevos conceptos que rompan el esquema de pensamiento que rige el *logos* occidental: el logocentrismo. Tal pretende ser la tarea que se propone la 'des-construcción'.

Parece entonces como si el estructuralismo se especializara en analizar la categoría negativa de la alteridad que aparece en la tabla de las formas del *Sofista* de Platón. Ya Hegel, sin embargo, se atrevió a pensar la alteridad, pero lo hizo como momento constitutivo del absoluto. ¿Acaso abunda el estructuralismo en la razón dialéctica, en el hegelianismo? Trías responde decididamente que no. El proyecto de Hegel (como culminación del pensamiento platónico) y el de los estructuralistas se distinguen en su tratamiento de la alteridad<sup>18</sup>. En efecto, en aquél, la alteridad queda integrada en el despliegue del absoluto como autodesgarro de la Idea; en éstos, se trata, por el contrario, de una alteridad real más allá de la representación y el concepto. Y la pregunta que Trías plantea al estructuralismo es si esta reflexión acerca de la alteridad, acerca del otro en tanto que otro, es posible en tanto sólo sea reflexión, discurso, escritura, pues pareciera, como se pone de manifiesto en el *Antiedipo*, que ese pasaje se cumple necesariamente en el más allá del discurso y el pensamiento, en el más allá de símbolo y escritura: en el

---

<sup>17</sup> Trías conservará de su paso por Lacan la idea de una radical escisión del sujeto. Así, en *La razón fronteriza* (1999) escribe: "en el comienzo, por tanto, detecto en mí, y en ti o nosotros y vosotros, ese estructural desdoblamiento del sujeto, o esa fisura subjetiva que arroja desde el origen, una duplicidad disimétrica de figuras: el silencioso sujeto pasional, previo y adelantado en relación al sujeto que escribe o habla, y éste mismo, que en relación a la experiencia que el otro le propone, se ve siempre en la tesitura de responder". Op. cit., p. 386.

<sup>18</sup> Trías esboza aquí una crítica a la tesis que V. Gómez Pin expone en *El drama de la ciudad ideal*.

absoluto desvarío de la mente y del cuerpo, en la experiencia del cuerpo despedazado, en la autocastración, en la locura. Tal sería, en efecto, "el saldo lógico de una filosofía que quiere evitar la representación de la alteridad, que quiere por consiguiente volver al ser en tanto que ser, a la *natura* en tanto que *natura*, allí donde ha sido desfondado el yo y la identidad, allí donde el cuerpo ha sido al fin liberado de su sujeción a la cadena del sujeto"<sup>19</sup>. Pero es posible, según nuestro autor, otra lectura, otra forma de vida más cercana al proyecto nietzscheano. De hecho, lo que el estructuralismo olvida siempre es la concepción del ejercicio de arte y filosofía como 'transacción perversa' entre la normalidad y la locura, entre el mundo de lo conocido y una verdad que es insoportable. Pero de todo ello hablaremos en el capítulo segundo.

### 3.3

El tercer rasgo que define al movimiento estructuralista, la convergencia con los filósofos de la sospecha en torno al cuestionamiento de la subjetividad moderna, puede ser entendida como consecuencia del punto primero. De hecho, los supuestos de la metodología estructural conducen a la negación del sujeto como garante último del sentido. En efecto, si el conocimiento consiste ahora en la promoción de un sistema conceptual, y si el sentido es un efecto de superficie o resultado de la maquinaria conceptual, ¿qué lugar queda entonces para el sujeto pensado desde Kant hasta Sartre? El sujeto queda ahora excluido como factor explicativo y pasa a ser un simple nudo en la red de la estructura, un elemento al que hay que descentrar. Y bien, para Trías, "es esto lo que une, mucho más que la formalización de sus reflexiones a través del vocabulario de la lingüística estructural (formalización que, en cada caso, significa también una reinterpretación y una profunda modificación) a pensadores tales como Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Godelier, Foucault, Derrida, Deleuze"<sup>20</sup>. Todos ellos se remiten a alguno de los filósofos de la sospecha, de los que ofrecen una renovada lectura. Trías recuerda, en este sentido, la labor desmitificadora de Marx, Nietzsche y Freud respecto de la tradición humanista precedente. Marx, en efecto, hunde el saber en esa otra escena en la que ya no se juega tanto el conocimiento objetivo o la ciencia, fundamentada en el sujeto, cuanto la lucha por el poder, lucha de fuerzas de orden material y, en última instancia, económicas. Por su parte, Nietzsche advierte el carácter interpretativo del saber, descubriendo detrás de él la ac-

---

<sup>19</sup> E. Trías, "Estructuralismo", p. 254.

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 242.

ción de unas fuerzas o pulsiones de carácter jerárquico, en tanto que expresiones de la voluntad de poder. Por último, Freud desmonta las ilusiones sistemáticas de la conciencia representativa, sacando a la luz su reverso inconsciente o lado oculto, en el que aquélla halla su verdad profunda<sup>21</sup>. El estructuralismo, así, va a encontrar sus señas de identidad en una relectura de estos maestros de la sospecha.

Lo que define esencialmente al estructuralismo es, por tanto, su vocación antihumanista o antisubjetivista en el terreno epistemológico. Para Lévi-Strauss, se trata de liberar al hombre de las ilusiones humanistas y de buscar una 'racionalidad sin sujeto'. Para Althusser, en cambio, se trata de cortar de raíz todos los elementos hegelianos del marxismo, en un intento por constituirlo como ciencia. A su vez, Foucault reconduce el tema del hombre a sus condiciones históricas de posibilidad, señalando en qué medida es un campo relativamente reciente del saber, montado sobre unas bases tan frágiles que presagian su propio fin. Por último, Lacan, desde una lectura estructuralista del psicoanálisis freudiano, descubre que el *yo* desaparece en un inconsciente articulado como lenguaje.

El estructuralismo constituye, así, la quiebra de la teoría del conocimiento que remite a un sujeto trascendental. Ya no hay lugar para el sujeto como origen y fundamento del sentido. El estructuralismo conduce, pues, al descentramiento del sujeto, la muerte del Hombre en las ciencias humanas, y el triunfo de las estructuras inconscientes. En efecto, el conocimiento no remite ya al Hombre y el sujeto aparece como algo derivado. Y en este sentido, cabe preguntarse: "¿qué salidas se ofrecen a la reflexión cuando ésta pierde su asidero más seguro: el hombre, la subjetividad humana?"<sup>22</sup>. A primera vista, pareciera que la muerte del Hombre lleva a instituir, frente al sujeto, la estructura como el último principio metafísico. De hecho, como lee lúcidamente Trías, la 'estructura' viene a ser la nueva divinidad que se yergue sobre el saber. Todo lo real se hace entonces transparente: no a partir del hombre como fundamento del sentido, sino en cuanto éste ha sido disuelto en la trama objetiva de la estructura. En consecuencia, el estructuralismo aparece como una filosofía antirreflexiva, en la medida en que opone al *cogito* como origen del sentido, un inconsciente trascendental que pertenece al orden de la mera naturaleza. Y Trías es, más bien, lúcido al respecto, ya que,

---

<sup>21</sup> E. Trías, "Nietzsche, Freud, Marx: ¿Revolución o Reforma?" Prólogo a la trad. cast. de M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, Barcelona, 1970.

<sup>22</sup> E. Trías, "Luz roja al humanismo", p. 20.



para él, no se trata de adscribirse incondicionalmente al triunfo de las estructuras como la revelación final de la Verdad. Por el contrario, nuestro autor inscribe esta nueva 'constelación epistemológica' en una historia de la filosofía concebida como 'semáforo del saber'. Esta lectura permite a Trías relativizar el estructuralismo, distanciarse de él y continuarlo en direcciones inexploradas que pretenden llevar la subversión a un plano más hondo que el de la mera sustitución del Hombre por la Estructura. Se trata de encontrar, pues, una vía intermedia entre el humanismo (que nunca se pregunta si el 'sujeto' es acaso un fetiche) y el estructuralismo (que margina la capacidad disolvente del 'acontecimiento') como fundamento del sentido<sup>23</sup>. Esta vía consiste en lo esencial en interpretar de otra manera la idea (foucaultiana) de la 'muerte del hombre'. Para Trías, en efecto, esta idea posee un sentido vital que afecta a nuestra vida cotidiana y no sólo, como en el pensador francés, a las ciencias humanas. 'Muerte del hombre' significa, para él, disolución de la identidad y liberación de una profusión o multiplicidad de máscaras. Al fin y al cabo, lo que se debe contestar no es ya una clase social -la burguesía- ni un sistema económico -el capitalismo-, sino una cultura en su globalidad: la cultura cristiana occidental. Y, en este sentido, la reflexión triasiana entronca con la filosofía de Nietzsche. Ese 'retorno a Nietzsche' se hace hoy urgente en la medida en que señala en una dirección que sólo hoy puede ser continuada. Este camino viene a consistir fundamentalmente en pensar de nuevo, a partir de las ideas de 'eterno retorno' y de 'inocencia del devenir', los conceptos involucrados en la problemática antropológica: tiempo, presente, historia, historicidad o mundo. Este proyecto teórico aparece expuesto ya en *Filosofía y Carnaval*. Pero allí mismo el autor confiesa que "elaborar esta nueva filosofía es una tarea ardua y peligrosa que me llevará mucho tiempo todavía"<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Trías comenta: "El humanismo yerra al no preguntarse si eso que considera incuestionable -la subjetividad- constituye acaso un fetiche. El estructuralismo yerra al sofocar o marginar (así a veces Lévi-Strauss) la relevancia del acontecimiento y su capacidad disolvente. Pero entre tantas medias verdades, es posible insinuar una vía que rompa con ese dilema: una filosofía que piense a fondo el devenir en toda su inocencia y repare en el efecto que éste produce en las estructuras, y en esa 'estructura compleja' o 'conjunto de papeles' que llamamos, con lenguaje sustancialista, 'persona' o 'sujeto'". E. Trías, "El mito del humanismo: la prueba de la peste", en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, pp. 96-107, pp. 105-106.

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 15.

## DEL ESTRUCTURALISMO A NIETZSCHE: UN CAMINO PARA EL PENSAR

### 1

Trías localiza, pues, una vía intermedia entre la razón moderna (y su fundamento en la subjetividad) y el estructuralismo (la reducción del universo humano a una trama objetiva), que pasa por una recreación (desde la filosofía nietzscheana) de las cuestiones antropológicas esenciales. El estructuralismo, en efecto, le sirvió para distanciarse de la racionalidad moderna (y de la idea de sujeto como fundamento del sentido). Por ello, nos hemos detenido en presentar, antes de nada, la comprensión triasiana del estructuralismo. Creemos, de hecho, que esta exposición puede iluminar la escena en la que se fraguan los conceptos que nuestro autor 'juega' en sus obras más innovadoras. En efecto, Trías irrumpe en la comunidad filosófica española de finales de los años sesenta preguntándose por el sentido y la significación de la filosofía, por la función que ha cumplido históricamente en la cultura occidental, y por la que aún puede cumplir en nuestras sociedades. Se trata, por de pronto, de sacar a la luz el espacio de reunión y dispersión de los discursos filosóficos que hasta hoy han sido, con objeto de saber cuál es, o puede ser, la función que puede cumplir la filosofía en nuestros días. El autor español entiende que antes de cultivar esta o aquella forma de discurso, es necesario llevar a cabo un concienzudo análisis de sus condiciones de posibilidad, esto es, de determinar objetivamente, sin valoración epistemológica alguna, qué es lo que ha sido hasta hoy. Pues bien, a esta ocupación teórica, Trías la va a llamar metafilosofía, siendo éste un discurso sobre un género del discurso: el filosófico.

Se aboga, pues, por cierta unidad de los discursos filosóficos que ha habido hasta hoy. Pero frente a una afirmación incondicional de esta unidad, y frente a su negación absoluta, Trías reconduce el problema a la formulación de una unidad de problemática -término de procedencia althusseriana (aunque el mismo filósofo francés confiesa haberla tomado de Jacques Martin), reinterpretado por Trías como lugar o espacio de discusión (pues "señala un conjunto de asuntos comunes sobre los que puede sentarse un acuerdo o un desacuerdo"<sup>25</sup>)- que permita conjugar a la vez unidad y diferencia. Y bien, para él, esta unidad de problemática sobre la cual son posibles acuerdos y desacuerdos viene a ser la cuestión de la demarcación de los saberes (Popper), es decir, la escisión entre saberes marcados positivamente y

---

<sup>25</sup> E. Trías, *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, p. 14.

saberes privados de esa marca. La filosofía haría las veces, en la cultura occidental, de un 'semáforo del saber'.

## 2

Para determinar la filosofía en su historia como 'semáforo del saber', Trías acude a la metodología estructuralista. Su pretensión es desmarcarse de una forma de racionalidad y de entender la tarea de la filosofía que venía repitiéndose desde Platón, y que entonces estaba representada por la razón analítica, heredera de las corrientes neopositivistas de los años veinte, y por la razón dialéctica marxista convertida en puro dogmatismo. Nos encontramos, así, ante un poderoso esfuerzo teórico dirigido a invalidar la pretensión de todo proyecto epistemológico normativo: la pretensión *filosófica* por fundar el *saber*, es decir, la pregunta misma por la *episteme*. La respuesta a esta pregunta escinde el saber en dos grandes áreas incomunicadas, el *saber* positivamente tal, y el *no-saber*, pero de tal forma que éste constituye la sombra proyectada por aquél, es decir, su reverso en negro. Y lo que esta concepción normativa reprime (en sentido freudiano) es la experiencia trágica y la correspondiente concepción lúdica e imaginativa del pensamiento, que libera la producción mágica de significados en los que la misma subjetividad está ya inmersa a modo de efecto o producto.

Pero ¿qué es, en propiedad, el *pensamiento mágico*? Si una de las tareas de esta variación consiste en proponer una *Metodología del pensamiento mágico* (y el capítulo cuarto estará dedicado a mostrarlo en toda su complejidad), comprender qué sea tal modalidad de pensamiento sólo puede hacerse a partir de un 'sistema' de los saberes, o un 'modelo estructural' que determine la singularidad y diferencia de cada uno. Así, Trías formula una serie de hipótesis de trabajo que tratan de comprender, más allá de la mirada consciente, un conjunto de discursos históricamente dados (no ya sólo *la filosofía*, sino también *la metafísica, la magia, la ciencia, la teología*). En este modelo estructural, la magia queda caracterizada, a partir de los análisis de Mauss y Lévi-Strauss, como una forma universal y permanente de pensamiento (por tanto, no privativa de los pueblos llamados 'primitivos') que trata de salvar el desnivel entre lo conocido y lo ignorado (lo arcano). Para ello dispone de un significante al que Trías denomina, recreando a Lévi-Strauss, 'signo flotante'. En virtud de tal signo, el lenguaje puede nombrar aquello que escapa al conocimiento. Ese signo manifestaría, así, en el lenguaje, un exceso de significantes en relación a los significados. Pero este exceso sería iluminador

"si se entiende como una apropiación verbal: simplemente señalización de un terreno inexplorado que posea una cierta función con relación al saber, pero que se legitima también como 'vacación estética', libre divagación o *juego de conceptos*"<sup>26</sup>.

Trías se propone, pues, a partir de los logros teóricos del estructuralismo (el conocimiento como producción, la revelación de la 'racionalidad inmanente' de los discursos excluidos por la razón), pero yendo más allá de ellos, contestar, no sólo la concepción moderna del sujeto como fundamento del sentido, sino lo que parece tener mayor espesor histórico, una forma (genuinamente occidental) de entender el saber: *la filosofía*. Y el pensamiento deberá esforzarse por determinar *desde dónde* puede pronunciarse esta alternativa. Desde ese *lugar* (*lugar* de la experiencia trágica en la que Mismo y Otro comunican), la *metodología del pensamiento mágico* invita a los contemporáneos a saludar con júbilo la irrupción disolvente del acontecimiento (Deleuze) en sus propias vidas (reconociéndose máscaras) y a convertir la vida social y en definitiva, la cultura en mascarada y fabuloso carnaval. Se quiere, con ello, contestar el mundo moderno y poner los fundamentos teóricos de una cultura penetrada de *pensamiento mágico*. Naturalmente, ello proyecta sobre la filosofía una tarea hermenéutica esencial. Pero esto es ya consecuencia y conclusión.

### 3

Un doble interés dirige al principio esta *puesta en escena y carnaval*: por un lado, *subvertir* la concepción histórica de *la filosofía*, entendida bajo la descripción nietzscheana de *valor máximo*, tratando de plantear, metodológicamente, *en otro terreno* la posibilidad del pensamiento; por otro, hacer estallar en la vida cotidiana la unidad del sujeto trascendental para convertir la vida social en teatro. El primer aspecto nos conduce a la metafilosofía. Se trata de saber qué ha sido, de hecho, históricamente, *la filosofía*. Pero no su esencia, sino la *estructura inconsciente* que proyecta la problemática filosófica: *qué es el saber* (Platón). Para ello, Trías se desplaza insidiosamente, mediante una eficaz herramienta estructuralista, por el interior del positivismo lógico (en tanto representante contemporáneo de *la filosofía*) hasta lograr desencubrir a la denostada metafísica como su propia *sombra interior*: el saber al que el primero integra bajo la forma de la exclusión para poder erigirse, él mis-

---

<sup>26</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, Edhasa, Barcelona, 1970, p. 159.

mo, como *saber*<sup>27</sup>. Positivismo y metafísica están atrapados, así, los dos, en un mismo juego de luces y sombras. Una misma estructura (moral) los mantiene, inconscientemente, prisioneros el uno del otro: una estructura (originada en un gesto moral -porque lo que busca es la buena conciencia) que, según Foucault, atraviesa toda la cultura occidental desde Descartes: la estructura inclusión/exclusión. Hemos dicho que *atraviesa* la cultura occidental. Y, en efecto, Trías, comentando al filósofo francés, saca a la luz los diversos ámbitos sobre los que esa estructura erige su imperio: razón/sinrazón, vida despierta/onirismo, normalidad/enajenación mental, sociedades progresivas/sociedades primitivas, etc. A esta serie podemos agregar ahora el propio análisis triasiano llevado a cabo en *La filosofía y su sombra: saber/no-saber*. De hecho, cuando Trías define *la filosofía* bajo la descripción nietzscheana de *valor máximo*, pretende señalar que se trata de una sobrecodificación del saber, esto es, de una reflexión suplementaria y normativa sobre el *saber* (*episteme*). Así, unos saberes serán caracterizados, positivamente, como 'saberes', y otros, serán privados de esa marca. Cabe interpretar, pues, *la filosofía* como la emergencia de esa estructura en el ámbito relativamente autónomo del saber. Y a esa estructura, como el resultado de una forma de racionalidad que escinde cada dominio en dualidades, de las cuales se retiene un término y se inhibe el otro. De esta forma, se descubre por doquier (en las decisiones que definen una cultura, en el saber) un mismo gesto que se traduce en un asombroso juego interno (inconsciente) de luces y de sombras.

Por otra parte, una vez que hemos reconocido que *la filosofía* es una reduplicación, en el seno del saber, del gesto racionalista de exclusión (o dicho con Nietzsche: un valor máximo), Trías sorprende en Parménides el origen histórico de esta emergencia. Ello hermana al positivismo con los esfuerzos filosóficos del racionalismo cartesiano y el idealismo de Fichte (entre otros). Y la tarea viene a ser ahora disolver este *valor máximo*: se trata, en efecto, de invalidar la pregunta por el *saber*. Con este fin, Trías convoca a Foucault a modo de nuevo Virgilio que le guía en su apasionante viaje al corazón de las sombras. Ellas le muestran al filósofo francés (y éste al español) algo de sí mismas que el *saber* afirmado desconoce: su secreto último, su gran

---

<sup>27</sup> Digamos ya aquí que la categoría de sombra es una categoría metodológica y hermenéutica. Trías hará, a partir de este momento, constantemente uso de ella. Así, en el prólogo a *Lo bello y lo siniestro*, el autor español dirá, respecto de ella, que "no hace sino ganarme en valor y fuerza explicativa con el trascurso del tiempo. De un modo u otro está implícito en todo lo que he escrito desde entonces". Como señala Julia Manzano en su tesis doctoral, esta categoría le permite leer toda una filosofía: la de Hegel. J. Manzano, *Metaphisica perennis: Eugenio Trías. Nuevos escenarios para la metafísica*, pp. 60-62.

verdad (ocultada, reprimida), en definitiva, su carácter fantasmal. Las sombras son producto de las luces<sup>28</sup>. Y puesto que, en el fondo, da igual el modo como se repartan esas luces y esas sombras, Trías concibe un gesto audaz, la reducción metódica de esos dos ámbitos, con objeto de poner las bases de una cultura cualitativamente distinta a la que ha definido a Occidente. *Pensamiento mágico* es, entonces, sinónimo de sabiduría (forma de cultura) libre de coerciones epistemológicas suplementarias (vista la inanidad en la que asientan su esplendor), en la que lo fundamental es asistir a la danza libre del pensamiento y a la producción del sentido (en la cual, la propia subjetividad está ya involucrada como efecto o producto)<sup>29</sup>. La apuesta es, entonces, desfondar la filosofía en magia; un pensamiento descentrado, nómada, donde no rige ya el gesto filosófico de exclusión. Y como profeta de esta modalidad de cultura, una figura adquiere una importancia básica: la del sacerdote mediador que recuerda a los contemporáneos el surgimiento del gesto racionalista de la ocultación y represión de la experiencia trágica y de la vida imaginativa del deseo. Su esperanza viene a ser la de que su gesto trágico e imaginativo, contagié a toda la sociedad, para desaparecer después en el tejido social convertido ya en teatro, un poco al modo de Sade en sus obras.

En este sentido, el discurso metafilosófico se pronuncia desde ese lugar de mediación (/). Desde ahí se anuncia una trágica situación de frontera: el final de *la* filosofía y una nueva forma de vida y de cultura. Trías invita a sus contemporáneos, desde ese lugar, a saludar la muerte del hombre, no sólo en el ámbito teórico de las ciencias humanas, sino en la vida cotidiana como un real y efectivo desfondamiento del sujeto trascendental moderno: como disolución de la identidad y liberación de las máscaras inhibidas; como irrupción del teatro en la vida y recuperación de la conciencia escénica, olvidada por la modernidad, de la personalidad; como vida individual fundada en la imaginación y el deseo; como liberación del *loco* reprimido (el sujeto enajenado en la analogía). Ese lugar privilegiado exige asimismo una relectura de lo que cabe entender por sujeto, ser y pensamiento. De hecho, se hace urgente repensar los conceptos que aparecen al diluirse el

---

<sup>28</sup> Insistamos sobre este punto ya que lo que va a caracterizar esta variación frente a la tercera va a ser, no solamente el marco epistemológico en el que se plantea, sino, precisamente, la consideración de esas *sombras* como mero producto interno de las luces, como meros *fantasmas*. De ahí que la opción sea la de anular la estructura inclusión/exclusión en el pensamiento mágico, o la de pensar ese signo de oposición y articulación (/) que une-y-escinde la razón y su sombra.

<sup>29</sup> El concepto triasiano de 'pensamiento mágico' presenta la misma ambigüedad que el proyecto del joven Nietzsche de renovación de la cultura trágica.

Hombre como fundamento del sentido: concepto de eterno retorno; concepto de devenir (la inocencia del devenir), de azar (ausencia de *telos*), etc. En consecuencia, importaría determinar también lo que puede entenderse hoy por filosofía.

4

Por tanto, para Trías, se trata, en primer lugar, de poner las condiciones necesarias para que pueda darse un retorno del pensamiento mágico, esto es, de dar un paso firme hacia delante, que será, simultáneamente, un paso hacia atrás; pero, en segundo lugar, se trata de determinar desde donde puede proponerse tal retorno. Los análisis de Foucault sirven, de hecho, a Trías, para localizar en el signo de oposición-articulación (/) el lugar en el que se revelan simultáneamente la verdad de la razón y la verdad de la sinrazón (locura). Trías implica, pues, a esos dos ámbitos escindidos en un espacio en el que interactúan y se interfecundan. Ese espacio viene a ser el espacio de la experiencia trágica, zona ambigua desde la que se recuerda a la Razón su surgimiento de la ocultación de tal experiencia. De hecho, el problema de nuestro tiempo consiste, para el pensador español, en recordar de nuevo esa experiencia trágica olvidada. Y en esa tarea, Trías quiere ser continuador de Nietzsche y de Foucault<sup>30</sup>. Y ahora se trata de repensar, desde Nietzsche, la naturaleza o condición humanas.

5

Una mirada sobrevuela, pues, los derroteros de este viaje, de este proyecto, una mirada que logra subyugar todas las otras fuerzas, todas las demás miradas y las pone a su servicio: la mirada etnológica de Nietzsche a la cultura occidental. Trías empieza tratando de definir etnológicamente qué ha sido, de hecho, la filosofía a lo largo de la historia, y de determinar qué rutas puede recorrer todavía el pensamiento, una vez ha sido invalidada la pretensión *filosófica* por fundar el saber. Ya hemos esbozado cómo se logra esta disolución: con-jurando en un mismo acto al racionalismo y al irracionalismo, a la ortodoxia y a la heterodoxia, a la zona iluminada y a las sombras. Destruyendo la luz desaparecen las sombras. Lo que emerge, entonces, es el

---

<sup>30</sup> La obra de Foucault, para Trías, "es una obra que prosigue el sacerdocio de un NIETZSCHE o un ARTAUD, mediando entre los dos mundos de la cultura, rememorando una Arcadia dichosa en la que Mismo y Otro no estaban escindidos y anunciando el retorno de la Identidad trágica en la que mismo y Otro comunican". E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 59.

signo de articulación-oposición (/), lugar de la experiencia trágica, de cuya ocultación surgió la razón occidental. Pero este problema puntual (relativo a una disciplina 'supernumeraria' del saber) acaba revelando, conforme avanza la lectura, toda su potencia hermenéutica: caracterizar en su conjunto la experiencia cultural de Occidente y señalar el camino de su superación. Un año, un momento histórico de especial relevancia para los contemporáneos, nos da, quizás la clave de tal empeño: 1968. Y bien, al compás de esta época de esperanzas históricas, va tomando forma el 'centro tonal' (la singularidad) de esta variación: el final de *la filosofía* y el retorno del *pensamiento mágico*. Nuestro filósofo busca una modificación del terreno mismo del pensamiento (*penfer autremet*), es decir, *situaf* éste más allá (en otro *lugar*) de la ontología histórica que define nuestra forma de pensar y hablar, y ello, en el bien entendido que esa modificación convoca también una ética y una política. Pero, por otro lado, esta subversión respecto de *la filosofía* supone una *repetición* del origen y Trías nos describe los signos que señalan el *retorno* de la *experiencia trágica* olvidada y reprimida. Así, pensar la esencia del tiempo como retorno (semilla del *principio de variación*) será una de sus propuestas esenciales. El objetivo último es fijar la atención en el lugar limítrofe entre lo conocido y lo arcano donde tiene *lugar* (como conjunción-disyunción) la experiencia del *acontecimiento* (lúdicamente entendida) como sacrificio de la propia *identidad* (conceptual), disolución de los esquemas perceptivos (*creencias*) sobre los que está asentada nuestra vida, y consiguiente estallido del sistema o del discurso (bien, la inscripción del azar en la *escritura filosófica*, bien su detectación en los textos transmitidos), y ello en tanto que expresión libre del pensamiento. El resultado será un pensamiento nómada (en *dispersión*) necesariamente fragmentario, en tanto en cuanto acoge la irrupción del impulso (incluso al nivel mismo de la escritura, mediante el aforismo). En ese nuevo espacio reflexivo aparece, como alternativa a la noción moderna de sujeto, las de Máscara o Persona (en su sentido etimológico). Y bien, la tarea será entonces la de pensar ese *acontecimiento* en cuanto tal.

## DE LA FILOSOFÍA AL SIGNO DE OPOSICIÓN-ARTICULACIÓN (/)

### 1

Tres aforismos nos pueden dar una cuenta del recorrido general de esta variación. Los tres pertenecen al trabajo más nietzscheano, tanto en inspiración como en forma, de los escritos por el autor: *La dispersión*.



"LAS CADENAS DEL PENSAMIENTO. Los límites de la razón, de nuestra razón presente, cortada por viejos patrones griegos, cristianos, bárbaros... Ahora comenzamos a ver algunos de esos límites. Y comenzamos también a sentir de la necesidad de traspasarlos"<sup>31</sup>.

"Toda la filosofía -y muy especial la filosofía kantiana-, se estrella con el problema de la diversidad pura. Y con la finalidad de sofocar la herida que lo múltiple deja siempre en el pensamiento, la ingeniería filosófica construye sus diques de contención. Así, por ejemplo, la 'idea' platónica o el 'Sujeto' kantiano"<sup>32</sup>.

"Mi filosofía constituye la penosa incursión en un signo (/) y en todas sus implicaciones"<sup>33</sup>.

En el primero de estos aforismos, se hace referencia a los límites de la razón que se abre con la modernidad y a la necesidad que actualmente se impone de su superación. De esta razón (propiamente, la razón analítica o la razón marxista) se dice que hereda patrones griegos, cristianos y bárbaros. Y bien, como sugiere Heidegger en la cita que antecede al presente texto, quizás la razón, así considerada, sea la más adversaria del pensar. En este sentido, determinar qué pueda significar pensar (parafraseando la célebre expresión heideggeriana) según nuestro filósofo, será parte de nuestra tarea.

El segundo aforismo formula, en cambio, una crítica a la filosofía, recogida en la totalidad de su historia; su incapacidad para *pensar* y *mirar de frente* la diversidad pura: el azar, el devenir, la pluralidad, la materialidad de la materia. Debido a esta *impotencia*, vinculada al concepto de razón que preside la historia de la filosofía, se dice que ésta última crea diques de contención (la idea platónica o el sujeto kantiano): auténticas barreras protectoras o sistema de seguridad frente al azar y la dispersión. La tarea filosófica consistiría, entonces, en sacar a la luz la incapacidad del racionalismo occidental por pensar lo que Machado, en otra de las citas que abren el presente texto, llama "la esencial heterogeneidad del ser", o "la incurable *otredad* que padece lo *uno*".

Por último, el tercer aforismo define el sentido de la orientación filosófica de nuestro joven pensador: la explicitación de todas las implicaciones posibles del signo de oposición-articulación o de conjunción-disyunción (/), signo que procede de la escuela estructuralista, pero que en ella permanece impensado. En torno a él bascula ciertamente la reflexión triasiana,

---

<sup>31</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 91.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 173.

<sup>33</sup> *Ibíd.* p.188.

desde *La filosofía y su sombra* hasta *La dispersión*, ofreciendo diferentes lecturas e interpretaciones<sup>34</sup>.

Así pues, tenemos, por un lado, la vinculación de una experiencia de la razón (como razón *racionalista*) y del *saber* filosófico (como voluntad de verdad); más concretamente, quizás, podemos hablar de *la* razón de *la* filosofía. Por otro lado, tenemos el signo (/), que, por ahora, aparece de forma enigmática como una propuesta paradójicamente, *filosófica*. Pues, ¿qué es eso de *la* filosofía a la que arriba nos referíamos? ¿Qué relación guarda con *la* razón occidental? ¿Qué significa su 'superación', si es que la hay?

## 2

El segundo capítulo analiza la estructura en la que se recoge la diversidad de discursos filosóficos que se han dado a lo largo de la historia. *La* filosofía viene a ser entendida como la emergencia de la estructura inclusión/exclusión al plano de los saberes. Esa estructura se impone ya desde Descartes en otros ámbitos de la vida (escisión razón/sinrazón, normalidad/locura, etc), precisamente en esos ámbitos investigados por Foucault. Respecto de él, la tarea de Trías –el análisis de esa misma estructura en el seno del saber– quiere ser la de prolongación. Lo importante es señalar que el pensador español quiere llevar a cabo una auténtica destrucción metódica de esa estructura que conduzca, como su paso final, a la emergencia de la imaginación y de la experiencia trágica inhibida por esa estructura. Se trata, en pocas palabras, de llevar a cabo una *Metodología del pensamiento mágico*.

El tercer capítulo continúa el esfuerzo de destrucción metódica de la razón clásica, esta vez desde el marxismo dogmático y la sociología del conocimiento. Trías propondrá una heterodoxa 'teoría de las ideologías'. Se pretende invalidar las estructuras hegelianas centro/periferia y totalidad/parcialidad, de manera que se legitime metódicamente una filosofía policéntrica.

El cuarto capítulo aborda el pensamiento mágico que Trías propone a nuestro tiempo como filosofía, una vez ha invalidado, metódicamente, la pretensión de *la* filosofía por fundar el saber. *Metodología del pensamiento mágico* lleva a cabo una primera reescritura de su propia labor teórica: se trata de abrir el cauce por el cual pensamiento mágico pueda retornar, una vez privado de la demarcación a la que *la* filosofía lo somete como no-saber.

---

<sup>34</sup> Incluso en un texto tan lejano como *La razón fronteriza* (1999), Trías rememora el origen estructuralista de ese signo. "Y es que esa filosofía del límite *piensa de verdad*, y se propone *conocer* en toda su radicalidad, lo que ese misterioso signo de oposición y concordancia, la célebre 'barra' estructuralista, encierra". Op. cit. p. 334, n. 69.

Por último, el quinto capítulo recoge, a partir de una nueva crítica a la filosofía como 'voluntad de verdad' (Nietzsche), lo que pretende ser la *pars construens* de esta variación triasiana: una reconstrucción de lo que cabe entender hoy por sujeto, por ser y por verdad.



## CAPÍTULO SEGUNDO

### EL FINAL DE LA FILOSOFÍA Y EL ALBA DE UN RETORNO

#### INTRODUCCIÓN

Con su primer libro, *La filosofía y su sombra*, Trías se propone, como hemos visto, sacar a la luz la estructura subyacente o estructura profunda de los discursos filosóficos históricamente dados. El hilo conductor, sin embargo, viene a ser el énfasis puesto en la necesidad de un análisis inmanente de la metafísica, tratando de hallar su sentido y significación, en un contexto filosófico volcado en la denuncia implacable de su sinsentido (positivismo lógico, filosofía analítica), o en el intento de reconducir su sentido, junto con el de otras formaciones 'ideológicas', a un nivel diferente de aquel en el cual se formula, en concreto, al nivel socio-económico (marxismo y sociología del conocimiento). Lo que se hace urgente, pues, frente a tanta denuncia y desenmascaramiento estériles (ya que no tienen por consecuencia un mejor conocimiento de aquello que se denuncia), es una mirada a la 'lógica interna' de la metafísica, a su 'racionalidad inmanente' (Lévi-Strauss), evitando todo juicio apresurado sobre su pretendida 'irracionalidad' o carencia de sentido, pues "lo grave es que la repetición de esta cantinela no nos ha permitido conocer eso mismo que se denuncia, ni nos ha permitido saber si denunciábamos algo real o conjurábamos simplemente un fantasma"<sup>1</sup>. Por tanto, dos son los frentes contra los que va a combatir Trías para legitimar este proyecto de investigación: el positivismo lógico y el marxismo dogmático. El primero -insistimos- procede a la violenta represión de la metafísica, amparándose en la inaceptable falta de sentido de sus proposiciones. El segundo, por el contrario, intenta dar razón de la verdad de dicho discurso promoviendo un análisis en un nivel diferente a aquel en el cual se produce, esto es, reconduciendo su significación a la génesis social de las ideas. En ambos casos, en suma, se renuncia desde el principio a un análisis inmanente de la metafísica, bien en nombre de una previa determinación de lo que quepa entender por sentido, bien en nombre de un determinismo sociológico de corte decimonónico. Se hace preciso, pues, pasar ya de la denuncia al análisis. Y en este sentido dos son los textos que intentan neutralizar la 'denuncia' de estas corrientes: *La filosofía y su sombra*, que se va a debatir con el positivis-

---

<sup>1</sup> E. Trías, *La filosofía y su sombra*, Seix-Barral, Barcelona, 1969, p. 10.

mo lógico, y *Teoría de las ideologías*, que lo hace con el marxismo y la sociología del conocimiento.

¿Se trata acaso de dar de nuevo vía libre a la metafísica? Si respondiéramos, ahora, afirmativamente a esta inquietante pregunta, tal y como en un principio pudieran sugerir los textos, nos precipitaríamos en nuestra comprensión (inmanente) de los mismos. El debate triasiano con el positivismo lógico y el marxismo tendría, entonces, el sentido de liberar a la metafísica de su represión. Pero, como veremos al abordar *Metodología del pensamiento mágico*, la misma metafísica, en su despliegue histórico, va a ser objeto de una profunda crítica, a través de la cual nuestro pensador trata de señalar el espacio que aquélla pretende colonizar, pero que siempre hace de forma fallida. Y es que Trías se oculta ahora detrás de la máscara de nuevo metafísico para revelar la *verdad* del positivismo y del marxismo como filosofías, con objeto de desenmascarar, en un segundo momento, la misma metafísica. Conviene, por esta razón, movernos, por ahora, junto con la máscara triasiana, sabiendo que de una máscara se trata.

## FILOSOFÍA Y METAFÍSICA

### 1

Trías pretende saber, en primer lugar, la razón por la cual el positivismo lógico o la filosofía analítica proceden a la tan violenta represión de la metafísica como saber carente de sentido o irracional. Ahora bien, en lugar de mostrar el (posible) error de estas corrientes y argumentar frente a ellas la legitimidad de la metafísica como saber, el pensador español revierte hacia ellas la incisiva sospecha que éstas, con sus insistentes actitudes de denuncia y desenmascaramiento, dirigen a aquélla como saber adulterado o 'irracional'. De esta forma, la denuncia *ad nauseam* de la metafísica como discurso sin sentido viene a ser el sospechoso *gesto* (urbano, policíaco) a través del cual, Trías accede al corazón de los sistemas que *producen* tales *juicios* –porque de juicios se trata: juicios epistemológicos valorativos y, en general, a *la* filosofía.

Es preciso señalar, antes de nada, que la metafísica es, por ahora, para él, a diferencia de *la* filosofía, una forma de discurso que etnológicamente puede valer como la modalidad occidental de producción mitológica<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> "Y ante este estado de cosas, ¿persistiremos en denegar este carácter racional a esas espléndidas producciones mitológicas de nuestra cultura que denominamos, por comodidad, 'sistemas metafísicos'? ¿No sería más prudente evitar todo juicio apresurado y lanzarnos a una investigación profunda de los mismos trocando nuestra denuncia en análisis y nuestro anátoma en diálogo?" (*La filosofía y su sombra*, p. 13).

En efecto, la metafísica tiene su propio lenguaje, su propia terminología y su propia lógica interna: habla del ser, del logos, del sujeto, del espíritu, de la razón, de la conciencia, de la autoconciencia, nociones todas ellas, ciertamente, ambiguas e imprecisas. Basándose en ello, el positivismo lógico, particularmente Carnap en *La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje* (1932), ha venido proclamando de forma casi obsesiva que las proposiciones metafísicas eran una sarta de *sinsentidos* y disparates lingüísticos. En lugar de preguntarse por la razón por la cual la metafísica usaba tales términos, Carnap se escandaliza de ellos. Pero "no basta con denunciar los pseudoproblemas. Hay que buscar las secretas razones de los mismos"<sup>3</sup>. Cabe preguntarse, pues, si condenando su problemática como absurda, dichas tradiciones conocen mejor aquello de lo que habla la metafísica, o determinan más la lógica interna de ésta. Para Trías, la respuesta a estos interrogantes es siempre negativa. Efectivamente, según nuestro pensador, conocer una forma de discurso es mostrar su *racionalidad inmanente* (Lévi-Strauss), del mismo modo como en este siglo, el psicoanálisis, la etnología y la lingüística nos han revelado la racionalidad propia del discurso del loco y el demente, de las sociedades llamadas primitivas y de los relatos religiosos y mitológicos, formas culturales, todas ellas, tradicionalmente excluidas por la razón moderna. Incluso Lévi-Strauss, en *Las estructuras elementales del parentesco*, nos descubre hasta qué punto es falaz la identificación de enfermo mental= niño=primitivo que define la cultura moderna<sup>4</sup>. Puede que la metafísica no satisfaga las condiciones del discurso científico. Pero de ello no se sigue que sus proposiciones sean absurdas o *irracionales*. De hecho, es necesario preguntarse por *lo que dice* y su forma de organizar el discurso, antes de proceder precipitadamente a la valoración de su sentido o falta de él.

¿Qué hace entonces Trías? En lugar de continuar usando acriticamente el lenguaje de la metafísica (en cuyo caso sería fácil presa de los positivistas), y en lugar de sumarse al coro de los que cantan su sinsentido (en cuyo caso la metafísica quedaría sin conocer), el pensador barcelonés se pregunta por el sentido singular y propio de este discurso. ¿Qué significan los términos ser, espíritu, razón o sujeto, conceptos todos ellos que pueblan el discurso de la metafísica? Ya sabemos que, de hacer caso al positivismo o a la filosofía analítica, deberíamos concluir, sin dudar, que la metafísica es un

---

<sup>3</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 97.

<sup>4</sup> C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1967, pp. 98 ss. Citado en E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 22.

discurso irracional, magia o hechicería. Ahora bien, si no conocen la lógica interna del saber denunciado, ¿de dónde les viene la legitimidad de ese gesto de exclusión? O mejor, ¿desde dónde pronuncian tal juicio?<sup>5</sup> ¿No será que excluyen a la metafísica del banquete de la sabiduría en virtud de lo que ella misma, previamente, ha establecido y dictaminado como saber? Pero si esto es así, ¿qué es decididamente el saber? Porque si algo define a Occidente desde Sócrates es precisamente su obsesión en definir qué sea el *saber*, la *episteme*. Y bien, ¿continuaremos nosotros esta historia *policíaca*, o haremos mejor en dar un paso atrás y analizar detenidamente, con la mirada descomprometida del etnólogo, lo que la filosofía ha sido hasta ahora? Y de creer que es esto lo que conviene llevar a cabo ya, ¿desde dónde?

Para Trías, todas estas preguntas están interrelacionadas. Pero entonces, ¿por dónde comenzar? Si la metafísica es un discurso autónomo cuya *racionalidad inmanente* es cuestionada por el positivismo y la filosofía analítica, quizás sea hora ya de dar cuenta del gesto por el cual, aquella es excluida de una forma tan intransigente del banquete de la sabiduría. O dicho más claramente: si, por un lado, Foucault y Lévi-Strauss muestran a nuestro pensador que la razón moderna se levanta sobre la exclusión del loco y el demente, de las sociedades y pueblos 'primitivos' y de los relatos religiosos y mitológicos (es decir, sobre la identificación enfermo mental=niño=primitivo que Lévi-Strauss muestra como falaz), y si, por otro, el psicoanálisis, la etnología y la lingüística han dado razón, en sus respectivos campos de trabajo, de la *racionalidad inmanente* de estos discursos u organizaciones sociales (frente a la seguridad cartesiana), cabe sospechar que también la metafísica, desplazada por el positivismo como discurso irracional, tiene también su *lógica interna*, su racionalidad. En última instancia, el objetivo es saber por qué la metafísica, en el ámbito del saber, es condenada como *disparate lingüístico* carente de *sentido*.

## 2

Como vemos, Trías inicia su camino filosófico preguntándose, con una actitud manifiestamente etnológica, frente al positivismo y la filosofía analítica, por la *racionalidad inmanente* (Lévi-Strauss) del discurso metafísico, con el objeto de hallar, más allá de la simple condena o la mera

---

<sup>5</sup> "El sentido del ser, el sentido del enunciado, el sinsentido del ser o del enunciado, el absurdo, el disparate... Todas estas cuestiones plantean otra cuestión más urgente y radical: ¿desde qué lugar o plataforma de pensamiento *pueden* plantearse? ¿Y cuál es, por tanto, la ley que fija esas oposiciones, esos repartos?". E. Trías, *La dispersión*, p. 124.



apología, su sentido y significación, tratando de evitar, así, todo juicio apresurado sobre su irracionalidad o carencia de sentido. Ahora bien, ¿qué significa preguntarse por la *racionalidad inmanente* o por la *lógica interna* de un discurso? Trías parece responder: atravesar su decir y ver qué (o hacia dónde) *indica*, qué quiere mostrar; en otras palabras: qué *quiere decir* su decir. Pero estas expresiones apuntan en una sola dirección: determinar *desde dónde* se emite cada discurso. Se trata de una concepción topológica del decir y del sentido. Y bien, llevar a cabo este análisis va a suponer un esfuerzo previo por dar cuenta de la exclusión positivista y analítica de la metafísica del banquete del saber.

Efectivamente, la metafísica es un *no-saber* para una filosofía dominante que dicta las condiciones de lo que puede ser llamado *saber* las proposiciones de las ciencias naturales: el positivismo lógico. Pero en *La filosofía y su sombra*, Trías se va a servir de una poderosa herramienta estructuralista<sup>6</sup> para dar cuenta del porqué de esta relación. Así, ya al final del primer ensayo<sup>7</sup>, la metafísica, como discurso irracional, se muestra como una invención del positivismo lógico. Nuestro pensador revela, en efecto, que ese saber públicamente denostado como irracional por Carnap, trabaja las alternativas correspondientes y opuestas a las que el positivismo lógico marca positivamente, es decir, Trías advierte que la metafísica (como saber irracional) es, en definitiva, la *sombra* (interior) del positivismo lógico, aquel saber o aquel conjunto de discursos que éste no puede integrar. Se produce, entonces, un peculiar juego de luces y de sombras (inconscientes) entre el positivismo y la metafísica. El primero rechaza a la segunda por la *falta de sentido* de sus

---

<sup>6</sup> La razón que explica la elección de este método la explicita el mismo Trías en *Metodología del pensamiento mágico*, p. 44: "Y si, por lo que se refiere a mi obra precedente, me decidí por la adopción del método estructural, la razón de esta elección fue la siguiente: ese método me permitía resolver de una forma bastante convincente el problema fundamental, a saber, la definición del mismo objeto de la encuesta, la filosofía". Pero ¿por qué es el más convincente? Si el método estructural ha permitido a la ciencia reivindicar la racionalidad inmanente de los dominios más refractarios a la razón moderna (el alienado mental, las sociedades primitivas, la religión, los mitos), ¿no será posible -se pregunta Trías- habilitar para la filosofía las mismas herramientas de análisis? Por otro lado, más adelante, confesará que del estructuralismo sólo le interesó "la posibilidad que abría de un diálogo con la *alteridad* (alteridad antropológica o pensamiento salvaje; alteridad psíquico-social, *locura*; alteridad, incluso, como categoría ontológica, así Deleuze)". En cambio, no le interesó casi nada "la ruta foucaultiana relativa al análisis del poder, con sus escenarios institucionales; y mucho menos las vaciedades pirotécnicas de Derrida". E. Trías, "Autopercepción intelectual" en *Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, Anthropos, Barcelona, 1992, n° 4, nueva ed., p. 25.

<sup>7</sup> *La filosofía y su sombra* está formado por tres ensayos independientes pero interrelacionados: *La filosofía y su sombra*, *Estructura y función de la filosofía*, y *La filosofía sin el hombre*.

proposiciones, pero la necesita, en cambio, para afirmarse frente a ella. A su vez, la metafísica defiende sus pretensiones con el mismo ardor con el que los positivistas las suyas, quizás porque comparten una misma *problemática*: la determinación del saber. No obstante, debe señalarse que con este descubrimiento, el filósofo español no persigue tanto *refutar* al positivismo con otra *filosofía* (lo cual implicaría la proyección de su pertinente *sombra*) como ver a su través la estructura secular de la misma, esto es, alcanzar el universal (la *estructura profunda* de la filosofía) encarnado en un particular (una interpretación material de la misma), para, así, desmarcarse de ella.

En efecto, para el pensador español, *la filosofía* es, antes que nada, el saber suplementario que, en Occidente decide el destino de lo que cabe entender, en cada momento, por *saber*. Trías la define metafóricamente como *semáforo del saber*. Y este punto de partida tiene una razón de ser. Para él, la historia de la filosofía no es sino la de los sucesivos intentos por responder a la pregunta que ya formulara Platón en el *Teeteto*: ¿qué es el saber, la *episteme*?. Así, si la metafísica es un discurso que produce sinsentidos, un no-saber, lo es en la medida en que una filosofía hegemónica, el positivismo, ha dictaminado ya qué es el saber, la ciencia natural, y ha expulsado del banquete del saber a todos los discursos que no satisfacen las condiciones de lo que él llama *saber* (precisión de los símbolos, consistencia lógica y verificabilidad de los enunciados), objetivándolos bajo un mismo rótulo: el de metafísica. Por ello, hay que señalar que ésta, en tanto no-saber, viene a ser la *sombra interior* del positivismo, aquel saber producido por éste mismo y expulsado del saber.

En este sentido, determinar qué sea *la filosofía* en tanto saber que en cada momento de la historia de Occidente decide qué es el *saber*, quiere ser una prolongación de la *arqueología de la cultura occidental* llevada a cabo por Foucault (fundamentalmente en *Historia de la locura* y *Las palabras y las cosas*), pero en un terreno aún inexplorado: el campo relativamente autónomo de los saberes. Se trata de preguntarse por ese enigmático saber que en Occidente delimita, mediante un número finito de orientaciones metódicas, unos discursos (saberes) *verdaderos* frente a otros que no lo son. *La filosofía* aparece, así, como la emergencia al nivel de los saberes de la estructura inclusión/exclusión que Foucault saca a la luz en sus análisis de la cultura occidental (moderna). Esta emergencia hace de *la filosofía* un 'valor máximo' (Nietzsche), es decir, una reflexión suplementaria y normativa del saber (alineada junto con la religión y la moral, que constituyen sendas reflexiones suple-

mentarias sobre la experiencia religiosa y las costumbres sociales). Así, el proyecto *arqueológico*, tal y como Trías lo enfoca, estará orientado, por tanto, a hacer emerger *la estructura* impensada en la que la filosofía moderna se muestra heredera de la filosofía griega, algo así como su *estructura originaria*<sup>8</sup>. Con esta disección, sin embargo, Trías señala hasta dónde debe llevarse la subversión si el pensamiento no quiere quedarse como una mera transformación de una misma estructura.

## LA METAFILOSOFÍA.

### 1

Trías insiste en repetidas ocasiones en que su trabajo no quiere ser propiamente *filosófico*, sino, si cabe algo así, *metafilosófico*<sup>9</sup>, es decir, pretende ser un proyecto de investigación, por parte de la mirada distante y descomprometida del etnólogo que analiza objetivamente, sin ninguna pretensión valorativa, una manifestación cultural (precisamente, la mirada que inaugura Nietzsche), de las condiciones de posibilidad de aquel *saber* que, a lo largo de la historia de Occidente, se ha venido denominando filosofía. Sin embargo, hay ya una decidida toma de postura a favor de las *sombras* excluidas. Se trata, así, de desentrañar los milenarios supuestos de *la* filosofía, y de saber lo que este discurso ha sido (y lo que todavía puede ser).

Por ello, hay que preguntarse antes de nada, en que consiste *la* filosofía. Formalmente, es una decisión acerca de lo que es un saber *verdadero* y lo que *no* lo es, en razón de un reglamento que los escinde. Este reglamento tiene como función delimitar el saber frente al no-saber. Y en este sentido, *la* filosofía es el discurso, supernumerario respecto de los demás, que trata de definir unos *saberes* tales (aquellos que tienen la marca positiva del *saber*) frente a otros que no lo son (aquellos que se hallan privados de esa marca positiva). Dicho de otra manera, *la* filosofía trata de escindir el campo de una

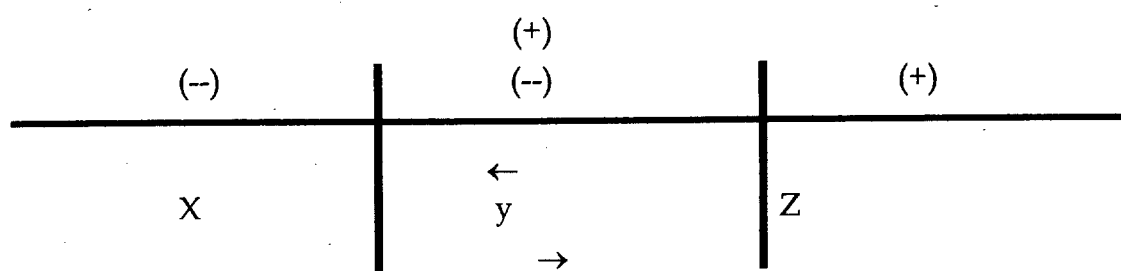
---

<sup>8</sup> Es sabido que *La struttura originaria* es la expresión con la que E. Severino pretende recoger también la unidad estructural del pensamiento occidental. E. Severino, *La struttura originaria*, Adelphi, Milán, 1958. Sin embargo, la concepción triasiana es diametralmente opuesta a la del autor italiano.

<sup>9</sup> Esto lo deja bien claro ya en su artículo "El discurso sobre la filosofía", en *Cuadernos hispanoamericanos* 241, 1970, pp.183187. En esta etapa, Trías paga su tributo a la época, de marcado carácter criticista, preguntándose, no ya por conceptos o ideas filosóficas, sino por las condiciones de posibilidad del discurso filosófico. De ello es lúcidamente consciente, como lo muestran sus textos. Otro modelo ejemplar de metafilosofía, en otras latitudes, es, entre otros, el practicado por Rorty para desvincularse de la pretendida incondicionalidad del giro lingüístico. R. Rorty, *El giro lingüístico*, Paidós, Barcelona, 1990.

sabiduría libre entre unos discursos que tienen la condición reflexionada de *saber* y aquellos que no satisfacen de ningún modo tales condiciones, si bien siempre determina un ámbito intermedio en el que se coagulan aquellos saberes que se encuentran a mitad de camino entre unos y otros, más cerca de los primeros o más cerca de los segundos. Pues bien, esta organización e interrelación entre las partes permite hablar a Trías, más acá o más allá de la fidelidad a una moda, quizás, pasajera, de 'estructura', entendiendo por este término, precisamente, una interrelación tal de elementos "que la modificación de uno de ellos implica la modificación del *valor* de todos los demás"<sup>10</sup>. Esta estructura viene a ser la organización y distribución de los saberes para una cultura que los sobrecodifica.

De esta forma, puede aflorar, por fin, una 'estructura subyacente' que se mantiene constante a través de una diacronía aparente. Esta estructura subyacente o 'estructura profunda' hace referencia a la disposición interna de una serie de elementos interrelacionados de tal manera, que la modificación de uno de ellos lleva consigo la alteración de los demás. Se trata de cumplimentar, en suma, un cuadro de saberes, en el que X, Y, Z son saberes.



Las filosofías no se cansan de plantear y el resolver el problema de la demarcación. Son, por tanto, unitarias a nivel de problemática y distintas a nivel de modalidad. El positivismo escinde, pues, el saber en dos regiones: la ciencia (lo racional, el *saber*) y la metafísica (lo irracional, el *no-saber*), en virtud de una decisión de qué sea propiamente *saber*, probada por unas reglas metódicas. Sólo que el positivismo es, en este sentido, heredero del idealismo, del marxismo, del existencialismo. Es decir, todas estas filosofías revelan una unidad (formal) de problemática, aunque su solución (material) sea distinta e, incluso, opuesta. En ese sentido, preguntarse por *la* filosofía es preguntarse por el *terreno común* que permite la emergencia de las filosofías particulares históricamente dadas. O dicho de otra manera, Trías se va a

<sup>10</sup> E. Trías, *La filosofía y su sombra*, pp. 91-96, p. 91.

preguntar: “¿cuál es la condición de posibilidad de una discrepancia, de una polémica y en general de un conflicto, sino el mantenimiento de un *lugar común de disidencia*, de algo común a partir de lo cual o sobre lo cual se lucha?”<sup>11</sup>. Se trata de hacer ver que en la historia de la filosofía, lejos de haber, propiamente, *revoluciones*, lo que tiene lugar es una constante *reforma* de una misma estructura o lugar común. Este *lugar común* es, como se ha señalado ya, la determinación de qué sea el saber, o, en terminología popperiana, la *demarcación de los saberes*. Trías pretende, así, *desocultar* ‘lo impensado’ de la filosofía, es decir, traer a la luz su *estructura profunda* como estructura que recoge en *unidad formal* la pluralidad *material* de filosofías históricamente dadas. El objetivo quiere ser triple: por un lado, acceder a un nivel más profundo y *arcaico* que las sucesivas *epistemes* sacadas a la luz por el proyecto arqueológico foucaultiano (en un doble sentido: en tanto que afecta a todas estas *epistemes*; y en tanto que las precede históricamente)<sup>12</sup>, es decir, defender la *unidad de problemática* subyacente a la *diversidad* histórica de estos discursos; por otro, salvar la relativa autonomía y *racionalidad inmanente* de cada uno de ellos (con su *preñiente sombra*); y, por último, desenmascarar el *espejismo ideológico* en el que las filosofías particulares incurren al confundir su problemática concreta y *material* con la *forma* estructural misma de la filosofía.

Desde esta perspectiva, la historia de la filosofía, como historia de la obsesiva pregunta por la *episteme*, se inicia, ciertamente, con Parménides. En efecto, para nuestro autor, la filosofía surgió en el instante en que se insinuó una reflexión –primero, con Parménides, implícita o ingenua; luego, con Platón, temática sobre el *saber* (la *episteme*), en virtud de la cual éste quedaba sujeto a una normativa, sometido a unas reglas y segregado o escindido de algo a lo que se llamaba no-saber. La filosofía nacía, pues, en el instante en que con Parménides se escindían los saberes y se afirmaba: ‘de esta vía de investigación aparta la vista’. Y por tanto, se puede señalar que el saber mismo, en virtud de la estructura de demarcación, quedaba transformado. Ya no se tratará de una sabiduría libre sometida a unas reglas inmanentes, sino que el *saber* recibirá ahora ese nombre una vez superada la prueba metódica, la prueba de la demarcación. La filosofía define entonces un *saber* de distinta naturaleza que la mencionada ‘sabiduría libre’: sólo que este *saber* positivo se hallará hermanado a otro al que se le negará la condición

<sup>11</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 104.

<sup>12</sup> Sin embargo, Trías es consciente de que “la estructura que presentamos es todavía *formal* y *estática*. No explica en absoluto la *regla* según la cual se retienen o excluyen, aquí y allá, tales o cuales contenidos”. E. Trías, *La filosofía y su sombra*, pp. 95-96.

positiva de *saber*, constituyendo precisamente su *sombra*. Se trata, pues, de descubrir *la estructura profunda* que, a modo de *a priori* histórico, preside desde su fundación parmenídea la historia de la filosofía.

## 2

La *metafilosofía* trata de saber qué ha sido ésta hasta hoy y qué puede seguir siendo todavía. Y bien, el segundo ensayo de los tres que conforman *La filosofía y su sombra* se inicia con una cascada de interrogaciones acerca de qué sea la filosofía, que marca el sentido general de su preocupación metafilosófica:

“¿Qué es la filosofía? ¿Que función cumple, o ha cumplido, o puede cumplir aún, o ya no puede cumplir de ningún modo? ¿Es un discurso nostálgico que añora un pasado glorioso y presiente un futuro desgraciado? ¿Un discurso arrogante que encubre su vaciedad con un uso hábil de la retórica y de la gesticulación? ¿O es una actividad modesta, analítica, que investiga la estructura de las ciencias? ¿Simplemente una metodología? ¿U otro saber, un saber de principios primeros, de fundamentos? ¿Un saber evanescente, que se alimenta de su autocrítica constante, un saber cuya misión es desenmascarar lo que aún queda de ‘filosófico’ en las ciencias o en la ‘praxis’? ¿Un discurso que cumple su misión al abolirse a sí mismo, al inmolarse? ¿O es un discurso que discurre de continuo sobre sí mismo, que se pregunta, una y otra vez, ‘que es la filosofía’?”<sup>13</sup>.

La respuesta a estos interrogantes va a pasar, en el ensayo central de la obra, por un *experimentum crucis* que pretende elevar a conciencia la estructura interna de la filosofía en tanto saber que, en Occidente, ha determinado el destino de los restantes saberes. Se trata de poner de manifiesto, sobre todo, la falsa operación a la que Sócrates, Descartes y Hegel, como representantes insignes de eso que se ha llamado *filosofía*, someten al conjunto del saber con objeto de fundamentar una determinada concepción de la *sabiduría*. Al final de este experimento Trías descubre cómo *la filosofía* pretende fundamentar la positividad del saber en la negación del mismo (la ignorancia socrática, la duda cartesiana, la desesperación hegeliana), pero este intento se revela ficticio en la medida en que es propiamente el saber que Platón, Descartes o Hegel invisten (la legislación *ingenua*) el que disuelve ese primer momento de negatividad, expulsando al mismo tiempo al reino de las sombras a aquellos otros que no cumplen las condiciones sancionadas y legisladas<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> E. Trías, *La filosofía y su sombra*. p. 33.

<sup>14</sup> Richard Rorty, en su conocido trabajo sobre ‘las dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística’, señala también que los sucesivos intentos por fundamentar el saber resultaron fallidos por una misma razón: los filósofos habían asumido ciertas tesis filosóficas sustan-

El experimento realizado le lleva a concluir que el problema fundamental de la filosofía ¿qué es el saber, la *episteme*? (*Teeteto*) no es otro que el problema *epistemológico* de la *demarcación* (Popper) entre *saberes científicos* (*episteme*) y *saberes* que no lo son (*dóxa*). Se trata, en todos los casos, de hallar la segura senda hacia la ‘verdad’, es decir, de separar la *opinión* del *conocimiento* mediante la aplicación de un determinado número de orientaciones metódicas. Como ya dijimos, esta problemática supone la emergencia en el plano de los saberes de la estructura inclusión/exclusión que, según los análisis de Foucault, habría caracterizado la cultura occidental. Y bien, Trías descubre que toda decisión sobre lo que es el *saber* convoca una estructura que articula dos discursos, uno afirmado y escogido, otro negado y excluido<sup>15</sup>:

“Generalmente hablamos de *una* filosofía al referirnos, por ejemplo, a la filosofía platónica, cartesiana o fichteana. Pero en realidad *toda* filosofía encubre *otra* filosofía: *su* sombra. Con el fin de definirse a sí misma, con el fin de autoafirmarse, toda filosofía requiere un marco de referencia: una *referencia negativa*. Esa sombra es aquello que una filosofía rechaza, expulsa, excluye o *enuncia en forma de denuncia*. En este sentido se puede decir, por ejemplo, que la *metafísica* es la sombra del positivismo lógico o que el *dogmatismo* es la sombra de Fichte. Se trata, en cada caso, de *dos* filosofías, o dicho de forma más rigurosa: de una *estructura* que articula un discurso escogido, afirmado, y un discurso excluido, negado”<sup>16</sup>.

*Toda* filosofía no se limita, por tanto, a producir esa filosofía que reconocemos como correspondiente a un grupo de textos, sino que produce de forma inconsciente una problemática y una estructura que articula un conjunto de opciones interrelacionadas: escoge y eleva a nivel consciente una de las dos series de opciones, inhibiendo la restante, que sólo aflora en la conciencia como *referencia negativa*, y de este modo, *inventa* ese otro gemelo

---

sustantivas, pero controvertibles, que eran las que disolvían el inicial momento de negatividad. “Cada rebelde filosófico ha pretendido ser ‘carente de supuestos’, pero ninguno lo ha logrado”. R. Rorty, *El giro lingüístico*, Paidós, Barcelona 1991, p. 48.

<sup>15</sup> Trías interpreta esta demarcación desde un punto de vista antropológico, es decir, le atribuye una función *ritual* en el ámbito de la cultura: la de distinguir una zona de inclusión y otra de exclusión (*La filosofía y su sombra*, p. 44). Esto quiere decir que “la filosofía es la prohibición del incesto en el seno del saber” (Ibíd. p. 89), esto es, que la filosofía significa la irrupción en el seno del saber de ese estigma cultural que surge con la prohibición del incesto en el seno de las relaciones sociales. Y es precisamente esta reduplicación y sobrecodificación lo que va a definir a la cultura occidental. Se trata siempre de un exceso de cultura a costa de la naturaleza y de la vida, como ha señalado Nietzsche (Ibíd. p. 98). Y, a contraluz, ello nos sitúa sobre el horizonte desde el cual Trías acomete la crítica a la filosofía occidental: la transformación-ocultación del pensamiento mágico. Se trata, así, de dar un paso hacia delante que es en esencia un paso hacia atrás.

<sup>16</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval*, Anagrama, Barcelona, 1984, 3ª ed., pp. 71-72.

que es aquello que *denuncia*. Dicho con otras palabras: toda filosofía, con el fin de definirse a sí misma, necesita un marco de referencia negativo: su *sombra*. Aquí tenemos, por tanto, el fundamento histórico de la relación que antes descubríamos entre el positivismo lógico y la metafísica, y que podemos descubrir también entre el idealismo fichteano y el dogmatismo, o entre la razón dialéctica y el irracionalismo en Luckács: la *sombra* que proyecta toda filosofía aparece como la imagen invertida o reverso en negro de una decisión de discurso, siendo, por tanto, una auténtica *sombra interior* de éste. Y esta decisión hace de la filosofía un *semáforo del saber*, ya que ejerce el rito de escindir el *saber* del *no-saber* mediante la formulación de un reglamento. Este semáforo

"...daría 'paso libre' o 'luz verde' a ciertos discursos (+); prepararía el despegue de ciertos discursos al compartimiento salvífico del saber (amarillo anterior al verde); detendría la marcha de ciertos 'pseudosaberes', preparándoles el ingreso en el compartimiento del *no-saber* (amarillo anterior al rojo); y finalmente detendría con luz roja los discursos decididamente 'no marcados' (-). La filosofía, semáforo del saber, permitiría la circulación de éste y detendría a todo candidato que no presentara como credencial la *marca* estipulada de la sabiduría"<sup>17</sup>.

Pues bien, esta marca credencial de la sabiduría sería el reglamento, que poseería, así, un doble efecto: por un lado, reunir en unidad un conjunto disperso de sistemas; por otro, definir el discurso escogido con relación al excluido; es decir, por una parte, distribuir y articular los saberes, y, por otra, hacer posible la interdisciplinariedad (progreso, comunicación) en el seno de un lenguaje unitario. Esto permite a Trías destacar el *carácter fantasmal* del nosaber, ya que éste lo es sólo *en* el interior de una determinada filosofía. Y entonces, podría afirmarse que esta distribución entre saber y no-saber vendría dada por la modalidad de reglamento. Lo que se cuestiona viene a ser, pues, el carácter ficticio de su presunción de incondicionalidad, ya que es propiamente el *saber* el que disuelve el momento inicial de negatividad, o sea, la voluntad de saber, la voluntad de verdad (Nietzsche). Y es que la historia de la filosofía nos depara un continuo sucederse de doctrinas y métodos que pretenden delimitar definitivamente el saber del no-saber. Todas las filosofías confunden, en efecto, la interpretación modal de su estructura profunda con la estructura misma. ¿No sería mejor cuestionar el mismo intento *filosófico* de fundar el saber? ¿No esconde algo este *gesto* policial? Pero lo que entonces queda por pensar es la distinción entre "dos formas generales de sabiduría: aquella sabiduría *prefilosófica* (o postfilosófica) en la que la

---

<sup>17</sup> E. Trías, *La filosofía y su sombra*, p. 42.



forma inclusión/exclusión no aparece y aquella otra en la que aparece, produciendo la dualidad de un saber y un 'pseudosaber'"<sup>18</sup>. Quizás, después de la aventura filosófica, se trataría de favorecer el retorno del *pensamiento mágico*, esa forma de *sabiduría libre* anterior a la emergencia de la estructura inclusión/exclusión, que no escinde la sabiduría en *saber* y *nosaber*. Esta cuestión se plantea hoy en toda su radicalidad en la medida en que "hoy día podemos ya pensar el impensado de la filosofía"<sup>19</sup>. Y es que si ésta llega siempre tarde, según la conocida imagen de la lechuza hegeliana, para elevar a concepto lo que espontáneamente se ha producido, cabe preguntarse si no nos encontramos ya, de algún modo, más allá de la filosofía, tal y como ésta ha sido entendida desde Parménides hasta Carnap. Podría decirse entonces que el pensador español sella el final de la filosofía (como *semáforo del saber*). En consecuencia, la *metafilosofía* tiene también una *función crítica*: la de determinar qué puede entenderse por *pensar* después del final de la filosofía. En este sentido, el análisis arqueológico llevado a cabo por Trías se podría entender como escalerilla que conduce al 'nuevo' saber, al igual que la *Fenomenología del espíritu* hegeliana o el *Tractatus* de Wittgenstein son concebidos como una propedéutica del saber. Para Trías, así, *La filosofía y su sombra*, *Teoría de las ideologías* y *Metodología del pensamiento mágico* constituyen una *propedéutica*. El objetivo será liberar en la cultura el espacio propio del *pensamiento mágico*. El procedimiento: la disolución de las *sombras*, destruyendo la *luz*, es decir, anulando la validez de la estructura inclusión / exclusión en el seno del saber. En efecto, la luz y las sombras se proyectan dependiendo del lugar que uno afirme. Y Trías, en lugar de promover, una vez más, una delimitación del saber frente al no-saber, descubre la inanidad en la que aquél asienta su esplendor. Su propuesta, por tanto, lejos de repetir ese gesto policial, es anular la validez de la escisión y desfondar el saber en una sabiduría más honda en la que ya no hay distinción entre Saber y No-saber (por lo menos, en *La filosofía y su sombra*).

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 45.

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 60.

## LA FILOSOFÍA Y LA RAZÓN MODERNA: EXÉGESIS DE FOUCAULT

### 1

La *arqueología* de la filosofía como *semáforo del saber*, es decir, como estructura dual que articula una decisión (normativa) de discurso y su reverso en sombras, permite a Trías interpretarla como la emergencia, en el dominio relativamente autónomo de los saberes (en tanto *valor máximo*) del *gesto racionalista* de exclusión (la estructura inclusión/exclusión), que, según los trabajos de Foucault (*Histoire de la folie*, *Naissance de la clinique*, *Les mots et les choses*), atraviesa la cultura occidental desde Descartes. Esta cultura se caracterizaría por concebir cada dominio o sector como dualidad y marcar positivamente una de las dos zonas, expulsando a la otra a la región de las *sombras*. Pues bien, en *Filosofía y Carnaval*, Trías, acompañando a Foucault en su proyecto arqueológico, trata de sorprender en otros dominios (vida social, psíquica, sexual, individual: por tanto, no en el ámbito del saber, cuyo análisis había sido precisamente la tarea -original- de *La filosofía y su sombra*) la estructura citada. Trías pretende con ello reforzar su propuesta: conjurar al mismo tiempo al racionalismo y al irracionalismo, a la razón y su sombra, señalando hasta dónde debe el pensamiento llevar la subversión. Pero lo que en esa mutua reducción aparece ahora es el espacio intermedio, ambiguo, entre el Orden y el Desorden, entre la razón y su sombra, en el que ejerce su sacerdocio el divino marqués (Sade). "Su sacerdocio media entre los dos contrarios"<sup>20</sup>. Y, en efecto, ese sacerdocio da viva voz a la experiencia trágica que implica a razón y sinrazón en un espacio mediador en el que los contrarios comunican y se fecundan.

### 2

El punto de partida es, en el filósofo galo, freudiano: se intenta sacar a la luz lo 'inconsciente', lo impensado, las condiciones de posibilidad tanto del psicoanálisis de Freud y la psiquiatría (*Histoire de la folie* y *Naissance de la clinique*) como de cierta gama de saberes modernos (*Les mots et les choses*). En primer lugar, Foucault entiende que el psicoanálisis puede valer, a contraluz, como la teoría que mejor esclarece las principales estructuras inconscientes de la cultura occidental. Freud, en efecto, exploró el significado de aquellos dominios secularmente considerados faltos de significación (se-

---

<sup>20</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 57.

xualidad infantil, onirismo, demencia, etc). Pero, como puede concluirse después de los análisis lingüísticos de Benveniste y los etnológicos de Lévi-Strauss; en lugar de descubrir los rasgos generales del psiquismo humano, lo que hizo en realidad fue describir los principales mecanismos del inconsciente del hombre occidental. De este modo, el proyecto de Foucault consiste, más que en refutar a Freud por extrapolar sus descubrimientos al dominio de la cultura en general, en señalar los límites estructurales y culturales de validez de su teoría, y, por tanto, nos conduce al origen histórico de las tres grandes escisiones que definen los rasgos esenciales de esta cultura: vida despierta/onirismo, normalidad/alienación mental y vida infantil/madurez. Así, la *Historia de la locura en la edad clásica* nos acerca a la arqueología de una de esas estructuras: normalidad/alienación mental. A su vez, el *Nacimiento de la clínica* investiga la arqueología de la mirada médica. Y por último, *Las palabras y las cosas* nos conduce al *grado cero* del saber moderno y la relación entre *las palabras y las cosas* que esta nueva *episteme* o *campo epistemológico* subyacente a las reflexiones filosóficas y a los 'saberes' instaura. Y bien, según Foucault, este origen ha de localizarse en la experiencia histórica del siglo XVII y en la concepción cartesiana de la razón.

Con Descartes, en efecto, tiene lugar la instauración de una Razón que priva de lenguaje y obra a la Sinrazón, al 'loco', al excluido o marginado (en la práctica)<sup>21</sup>. Como Trías señala, "el loco, después (pero no antes) del siglo XVII, 'carece de lenguaje' su discurso resulta ininteligible, excepto, con el psicoanálisis, por el especialista. Pero en cualquier caso su *mensaje* no *atañe* al 'otro mundo' de los normales racionales. Su discurso no intranquiliza; nunca constituye una 'contestación'; nuestra coartada, como la de Descartes, siempre es la misma: 'ce sont de fous'"<sup>22</sup>. Razón y Sinrazón quedan separados por el más hostil de los abismos, la incomunicación. Y Trías sorprende, siguiendo a Foucault, a la Razón moderna en el instante mismo de su fundación: descubre así la sincronía temporal y estructural entre un acontecimiento histórico el 'gran encierro' de los insensatos y un acontecimiento filosófico -las *Meditaciones* cartesianas. Ambos acontecimientos registran la instauración de una rígida línea divisoria entre Razón y Sinrazón, tanto en el orden

<sup>21</sup> "El surgimiento moderno de la locura se dará como un tránsito de 'poseído' a 'desposeído' (enajenado, alienado) -como una *desposesión*: el loco ya no tiene ni participa de ninguna verdad, es él mismo una verdad (la verdad abismal de la locura), pero es una verdad para otros. La locura se ha objetivado, y con ella se cosifica también el hombre que la detenta; y, con él y por un mismo movimiento, todos los hombres". M. Morey, *Lectura de Foucault*, Taurus, Madrid, 1983, p. 35.

<sup>22</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, pp. 32-33.

de la práctica (la exclusión social y posterior reclusión del insensato y del loco), como en el de la reflexión filosófica (en la que esas sombras asaltan una Razón que acudirá a la evidencia del Cogito para exorcizarlas definitivamente). Esta línea divisoria se intensificará en el siglo XIX con el saber del psiquiatra, un saber que, más que mediar entre regiones o ámbitos separados, convierte, desde la seguridad inexpugnable de la Razón, en objeto de conocimiento, el mundo del loco y el excluido<sup>23</sup>. Desde la época clásica, el discurso del marginado o del excluido no intranquiliza a la 'buena conciencia', pues, como Descartes, sabe que *ce sont des fous*.

Sin embargo, esta Razón parece mostrar, desde mediados del siglo XVIII, en el ámbito mismo del saber, los síntomas de una crisis con las obras de artistas y filósofos que tratan de dar la palabra al loco y al excluido, privados de palabra y obra. Esta voz no la recibirá, no obstante, del otro lado, desde la seguridad de una Razón que no se conmueve por su discurso (pues *sabe que ce sont des fous*), al modo del psicoanálisis, sino desde una posición nueva, intermedia, ambigua, trágica, en la que Razón y Sinrazón interactúan y se fecundan mutuamente. Aparece así el magisterio sacerdotal de una figura nueva, mediadora entre el Orden (el lenguaje y la obra) y la Locura (privación de lenguaje y obra), de manera que el loco y excluido, privado de palabra y obra por la Razón, puede hablar y pronunciar un mensaje que empieza a ser oído y entendido por esa Razón excluyente. Y bien, esa figura se encarna en filósofos y artistas (Sade, Goya, Nietzsche, Artaud, Roussel) que desde el siglo XVIII, como decimos, dan voz y palabra a esas sombras del saber y la Razón. Más bien habría que decir que, con ellos, el 'loco tiene la palabra'. Sade, Nietzsche, Roussel y Artaud contradicen, pues, en cuanto 'obras de la sinrazón', la ecuación de sinrazón y ausencia de lenguaje y obra propia de la razón clásica. Desde ellos, ya no preguntaremos al Saber por la verdad de la Sinrazón, sino que preguntaremos a la Sinrazón por la verdad del Saber<sup>24</sup>. Del mismo modo, no acudiremos a Janet para comprender el

---

<sup>23</sup> "Sólo al precio de estas expulsiones, los sueños, la locura,... acceden modernamente al estatuto de objeto de conocimiento, y precisamente mediante un mismo movimiento que los objetiva y excluye. Foucault tratará de abrir espacios para el discurso de los locos (sinrazón), para sustituir el que se efectúa sobre ellos, sabiendo que se realiza en lugar *del de ellos*". A. Gabilondo, *El discurso en acción. Foucault y una ontología del presente*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 67.

<sup>24</sup> Como señala Morey respecto de Foucault, "la historia de la locura es un modo de historiar la articulación de nuestra modernidad, esa partición que ordena lo real en dos mitades complementarias, una de las cuales empieza a ser comprendida como su secreto fundamento. Al negarse a una comprensión médica o paramédica de la locura se efectúa, con rigor, esa opción de lenguaje a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones -opción de lenguaje por

lenguaje de Roussel, sino que, por el contrario, hallaremos en Roussel una vía de acceso a la 'secreta verdad de nuestro lenguaje'. De hecho, para Foucault, el loco, desde su distancia, logra de algún modo descubrir una dimensión insólita del saber. Y este problema lo aborda el filósofo galo en su obra sobre R. Roussel.

### 3

Raymond Roussel regana de algún modo, por detrás del sistema de identidades y diferencias instaurado por el saber clásico, la experiencia renacentista de la semejanza, en virtud de la cual cosas y palabras se emulaban y asimilaban. En efecto, frente al saber canónico, que proclama la necesidad de 'precisar' los signos lingüísticos de la ciencia, Roussel restituye la naturaleza olvidada de un lenguaje cuyos signos se entrecruzan por semejanzas sonoras (a nivel fónico). Ese lenguaje deshace y disuelve el sistema de identidades y diferencias de la razón y permite la resonancia entre lo que el saber distingue con primor. De hecho, Roussel construye un lenguaje que dice a la vez dos o más cosas con la misma palabra. Es más, sus textos nos abre un mundo diferente poblado de otras cosas, de otros objetos, pero que, desde nuestra óptica moderna, aparecen como ficticios o fantasiosos. Con Roussel, pues, el lenguaje recuerda sus posibilidades creadoras hasta el límite en el que las 'cosas' que reconocemos con ayuda de las palabras comienzan a señalar en otra dirección y aquél comienza a crear nuevos órdenes de significado, nuevos sentidos. "Como señala Foucault, las extrañas maquinarias que describe con tanto detalle Roussel son, en realidad, metáforas de la obra misma de Roussel, de una obra en la que el lenguaje descubre al fin su verdad: su capacidad de creación continua de objetos, la continua dialéctica de creación de nuevos órdenes y de destrucción de órdenes establecidos"<sup>25</sup>.

Ahora bien, Foucault descubre una diferencia esencial entre la experiencia renacentista de la semejanza y la obra de Roussel. En efecto, para el pensador francés, "el renacentista desplegaba su sabiduría de las 'similitudes' sobre la base de una creencia firme en la existencia de una *clave* terminal de todas las marcas y jeroglíficos de esas 'semejanzas', fuera esta clave Dios o

---

la que no se intenta que la historia diga la verdad de la locura, sino que locura muestre las 'verdades' de nuestra historia". M. Morey, *Lectura de Foucault*, pp. 48-49.

<sup>25</sup> E. Trias, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 64. Esto recuerda las palabras de Nietzsche: "¡sólo como creadores podemos destruir! Mas no olvidemos tampoco esto: ¡basta crear nuevos nombres, valoraciones y probabilidades para crear a la larga nuevas 'cosas'". F. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, 58.

el Diablo". En cambio, como señala Trías, "para Roussel y para Foucault también esa clave está 'ausente': es un *vacío de sentido* sobre el que puede edificarse la mascarada del *saber*"<sup>26</sup>. En este punto, nuestro autor subraya cómo el pensamiento de Foucault apunta hacia ese silencio abismal en el que los signos dejan finalmente de recortar los perfiles de las cosas, para señalarnos la única dirección de la verdad: la no-diferencia. O. Paz tiene unas palabras muy esclarecedoras respecto a ese punto, en el que, según nuestro filósofo, la reflexión de Foucault se cruza con la del Lévi-Strauss de las últimas páginas de *Tristes tropiques*:

"reducir el mundo a la significación es tan absurdo como reducirlo a los sentidos. Plenitud de los sentidos: allí el sentido se desvanece para, un instante después, contemplar cómo la sensación se dispersa. Vibración, ondas, llamadas y respuestas: silencio. No el saber del vacío: un *saber vacío*. El silencio de Buda no es un conocimiento sino lo que está después del conocimiento: una sabiduría. Un desconocimiento. Un estar suelto y, así, resuelto. La quietud es danza y la soledad del asceta es idéntica, en el centro de la espiral inmóvil, al abrazo de las parejas enamoradas del santuario de Karli. Saber que *sabe nada* y que culmina en una poética y en una erótica. Acto instantáneo, forma que se disgrega, palabra que se evapora: el arte de danzar sobre el abismo"<sup>27</sup>.

#### 4

Cabe preguntarse, por otro lado, si estas 'obras de la sinrazón' son algo más que meros residuos, abocados a la extinción, de la experiencia renacentista, o si, por el contrario, constituyen el anuncio, aún tímido, pero inquietante, del retorno de la 'experiencia trágica' olvidada por esa misma Razón. Es decir, cabe preguntarse si estas experiencias son una mera expresión nostálgica del origen ocultado, o si por el contrario, son profetas de una inversión en el curso de la cultura. Y bien, para responder a esta pregunta, va a ser necesario encontrar algún *signo* (artístico, filosófico) que señale en una u otra dirección.

Por este motivo, Trías procede a una lectura de la 'historia de las sombras'. Ya ha insistido en que con Sade, Nietzsche, Artaud, Roussel, la razón moderna comienza a perder sus tradicionales caracteres de seguridad y certidumbre. Este proceso histórico desemboca finalmente en una época, la nuestra, en la que ya no nos creemos tan a pie juntillas la experiencia cartesiana plasmada en las Meditaciones. Nuestra duda sobre la seguridad y

---

<sup>26</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 34, n. 26.

<sup>27</sup> O. Paz, *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Seix-Barral, Barcelona, 1993.

certidumbre de la razón ya no es metódica, ni es una astucia mediante la cual la razón resulte fortalecida. Por el contrario, experimentamos el vértigo, la desorientación, la pérdida del norte, del sentido. De hecho, comenzamos a vislumbrar el carácter *empírico* y *vivencial* de la escisión que separaba la Razón de la Sinrazón, al Normal del Excluido. Las *sombras*, efectivamente, están ahí como rigurosa prueba de que la Razón las requiere y exige para luego exorcizarlas: constituyen “esa presencia esquiva mediante la cual, al conjurarla, evocarla y rechazarla, el racionalismo basa su seguridad y esplendor”<sup>28</sup>. Pero no el ‘racionalismo’ luckacsiano, o el ‘racionalismo’ de Descartes, sino, en general, el *gesto* racionalista que escinde el saber del nosaber, lo racional de lo irracional, el sentido del sinsentido. Y es que, una vez provistas de lenguaje y obra, esas sombras terminan por señalar de modo inequívoco ese ‘grado cero’ en el que la Razón y el Saber dejan ver la inanidad de su arranque, la nihilidad en la que se asienta su esplendor. Y ese arranque no es sino el artificio metódico (que ya ha sido mostrado en *La filosofía y su sombra*) mediante el cual, la razón o lo positivo (+) se escinde de la sinrazón o lo negativo (-), y por el cual, se crean las *buenas conciencias*. Dicho de otra manera: las *sombras*, provistas de lenguaje a través de la figura sacerdotal, van revelando a la Razón que son un producto suyo, de la propia Razón, y que sólo si se desfondan a un nivel donde ya no rige la estructura inclusión/ exclusión (es decir, sólo retirando ese signo de *más* que la filosofía sobreañade al *saber* y a la razón, y el signo *menos* a los saberes repudiados y a la sinrazón) puede alcanzarse la *experiencia trágica* que aquélla trata vanamente de ocultar. Las *sombras*, pues, terminan revelando una dimensión del saber que ninguna episteme ha tenido en cuenta: que su *verdad* está fuera de sí misma (Foucault):

“La novedad del proyecto de Foucault aparece aquí: no hay posibilidad de averiguar la verdad última, terminal del saber. El sistema que le subyace es opaco, inconsciente y presupone toda iniciativa de asomarse a él. La verdad del saber está *fuera* del saber: en los confines de su monótona historia triunfante, en los márgenes de sus supuestos progresos. La verdad de la sabiduría reside en el más allá de la episteme: de esa experiencia oscura de que ‘hay orden’, según la cual se sistematizaron palabras y cosas. Más allá del edificio de la sabiduría, en sus afueras, en el extrarradio”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 72.

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 44.

Foucault muestra cómo el saber está comprometido desde el principio con uno de los dos términos de la estructura básica de la cultura occidental. Surge justamente en el espacio de inclusión como justificación de ésta, como instinto de seguridad. Todo el saber queda así reducido a máscara, ya que su verdad está más allá de sí mismo, en esa oscura región en la que una cultura ejerce sus opciones esenciales y en la que aparecen sus 'experiencias-límite'. El saber, al descubrir sus propios límites, se purifica del espejismo de la objetividad y asume que hasta la más pequeña observación es culturalmente culpable. Pero entonces, el pensador francés se desliza por la pendiente de una experiencia cada vez más vertiginosa (pero lúcida): asume la relatividad de su propio saber la *mascarada* del saber frente a la 'voluntad de verdad' que caracteriza a una filosofía, la tradicional, que esconde sus propios presupuestos bajo proclamas de evidencia y certidumbre. Se trata, entonces, no de tejer unas 'Meditaciones anticartesianas' (ya que éstas no constituirían sino una inversión de la misma estructura, y lo que se desea es una modificación del terreno mismo del pensamiento), sino de dar un paso más allá de la complicidad de la arqueología con el ámbito del saber, de asumir el propio juego de verdad y de dar la bienvenida al siempre excluido del banquete de la sabiduría. En este sentido, la revelación simultánea de la verdad de la razón y de la locura hace de Foucault un mediador, no albergando tanto la intención de mantener la exclusión, cuanto la de abolirla e implicar a ambas zonas en un 'espacio trágico' en el que las dos interactúan y se interfecundan. Con otras palabras: se trata de permitir la comunicación de Mismo y Otro, o de abrir el espacio donde comunican Razón y Locura. Foucault apunta, pues, "a una Suprarracionalidad que incluye la demencia y el onirismo: experiencia alucinógena, psicodélica que hace estallar las escisiones estructurales de la cultura occidental y aspira a reintegrar en las estructuras de la naturaleza -libre expresión del deseo, de Eros el secular, atávico, dominio de la Norma"<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 59. Obsérvese cómo se va anunciando desde el principio el tema del deseo y del Eros. Pero aquí nos interesa subrayar cómo la experiencia trágica que Trías proclama es concebida como 'síntesis de los contrarios'. ¿Está apuntando el pensador español a una 'lógica de la oposición' (Heráclito) que pueda dar cuenta de aquello que la 'lógica de la contradicción' (Hegel) no puede? En este caso, sería interesante hacer un estudio de esa experiencia a través de los textos teóricos de O. Paz, en los que éste compara, a este respecto, el pensamiento occidental y el oriental. A modo de mero apunte, en *El arco y la lira*, el poeta mejicano señala: "Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no-ser. Este primer desarraigo -porque fue un arrancar al ser del caos primordial constituye el fundamento de nuestro pensar. Sobre esta concepción se construyó el edificio de las 'ideas claras y distintas', que si ha hecho posible la historia de



En este sentido, Trías recuerda que, ya para Nietzsche, la tragedia de Occidente había consistido precisamente en el olvido y la ocultación de la experiencia trágica. Y el filósofo español quiere situarse ahora, yendo más de Foucault, en ese espacio trágico (/) de conjunción-disyunción o de oposición-articulación entre la razón y la locura, para pronunciar su discurso metafilosófico y señalar el final de *la filosofía* y el retorno del pensamiento mágico. Trías fecunda, además, esta concepción con la interpretación foucaultiana de la obra de Raymond Roussel. Así, si Nietzsche sitúa su Arcadia en la Grecia presocrática (donde no existe la pregunta por el *saber* y la *episteme*), el pensador francés, a través de la obra de Raymond Roussel, descubre cómo el sistema de identidades y diferencias sobre el que se basa el saber desde Descartes no es sino la ocultación del sistema de semejanzas propio del saber renacentista, que hacía que las palabras y las cosas se emularan y se asimilaran. Por otro lado, recordemos que su análisis sobre la locura le había conducido ya a la conclusión de que la experiencia renacentista de la razón y de la locura constituía el grado cero de la historia de la locura, es decir, el nivel sobre cuya *sombra* (en terminología triasiana) se levantó la modernidad. La experiencia trágica griega y la renacentista se constituirán, así, en dos referentes de la reflexión triasiana.

En conclusión, Trías tiende a situarse en ese espacio trágico mediador que revela a la vez la verdad de la razón y la verdad de la locura. En este sentido, la tarea encomendada a nuestro tiempo es la de superar la razón moderna excluyente (es decir, el *gesto racionalista*) mediante la recuperación de la experiencia trágica olvidada (reprimida), en la que Mismo y Otro no estaban escindidos, en la que Mismo y Otro comunicaban y se fecundaban mutuamente, y ello como condición de posibilidad de una nueva forma de cultura (más allá de *la filosofía* y la razón racionalista). En efecto, "el problema de nuestro tiempo consiste en 'recordar' de nuevo esa experiencia trágica olvidada"<sup>31</sup>. Y esta tarea la ve encarnada en la actitud de algunos grupos marginales contemporáneos que trabajan en el campo de la literatura y las artes y, en general, en la experiencia liberadora del 68 francés y americano.

---

Occidente también ha condenado a una suerte de ilegalidad toda tentativa de asir al ser por vías que no sean las de esos principios". De hecho, O. Paz cree posible pensar el ser de otra forma, como síntesis de los contrarios, como reconciliación. Pero "esta reconciliación, que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar". O. Paz, *El arco y la lira*, F.C.E., 1992, p. 101. ¿Sería el pensamiento triasiano un primer paso en esta dirección?...

<sup>31</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval, y otros textos afines*, p. 51.

Estas manifestaciones culturales *señalan*, a juicio de nuestro autor, un retorno jubiloso de lo trágico y el poderío de la *imaginación* (precisamente la 'facultad' mediadora entre la razón y la sinrazón). Correspondientemente (y ésta es la labor de Trías), en el terreno de la filosofía se trataría de "llevar a cabo la siguiente operación: conjurar en un mismo acto al racionalismo y al irracionalismo, la ortodoxia y la heterodoxia, la zona iluminada y la sombra: terminar con esos falsos fantasmas o brujas (que nada tienen que ver con los verdaderos, muy respetables) mediante los cuales se asegura una conciencia, una bella conciencia"<sup>32</sup>. Dicho de otro modo: para el pensador español, "la función actual del escritor y del artista es esta: situarse en ese intersticio, vivir a fondo la dualidad y la escisión...; encarar, como Sade, ese signo de oposición-articulación (/); situarse en esa zona ambigua y vivir a fondo y rigurosamente esa ambigüedad; evitar en todo caso la tentación de asignarse una terapéutica contra una esquizofrenia que no debe ser tratada ni curada"<sup>33</sup>. Y si ésta es la *función del artista*, la del *filósofo* será la de *corresponder* al arte mediante la construcción teórica de un soporte conceptual que dé *forma* y expresión *lógica* a esa serie de experiencias nuevas que recuperan el sabor trágico de la existencia. Trías localiza, así, en el espacio de conjunción-disyunción (/) de la razón y su sombra, el espacio trágico y hermenéutico que se debe constituir, hoy, como el lugar propio del sentido. De hecho, éste es el *lugar* desde el que se emiten el discurso foucaultiano, la crítica nietzscheana a la cultura occidental o la 'locura' (con obra) del marqués de Sade: una zona ambigua desde la que se recuerda a la Razón su surgimiento de la ocultación de la experiencia trágica. Foucault, Nietzsche, Sade, viven a fondo la experiencia de esa ocultación. Rememoran una época en la que Mismo y Otro no estaban

---

<sup>32</sup>Ibíd. p. 73. Pocas líneas antes había dicho: "el verdadero y alarmante problema es éste: el de las buenas conciencias". Pues bien, sorprende la coincidencia, en este sentido, entre Trías y Derrida. Para el autor francés, "hay que evitar a toda costa la buena conciencia (...): la buena conciencia como certeza subjetiva es incompatible con el riesgo absoluto al que debe exponerse toda apuesta, todo compromiso, toda decisión responsable -si es que la hay. Proteger la decisión o la responsabilidad por medio de un saber, de cierta seguridad teórica o de la certeza de tener razón, de estar del lado de la ciencia, de la conciencia o de la razón, es transformar esta experiencia en el despliegue de un programa, en la aplicación técnica de la regla o de la norma, en la subsunción de un 'caso' determinado, otras tantas condiciones a las que jamás hay que renunciar, ciertamente, pero que, en cuanto tales, nos son sino los parapetos de una responsabilidad a cuya llamada permanecen radicalmente heterogéneos". J. Derrida, *Aporías*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 40-41. También Trías se pregunta: "¿A qué viene esa afición por *exponer* el sentido o el sinsentido de la vida... en lugar de *exponerse a vivir*?. E. Trías, *La dispersión*, p. 123. Frente al pensamiento filosófico, el autor español apuesta por un pensamiento que se expone al azar, la dispersión y la diversidad.

<sup>33</sup>E. Trías, *Filosofía y Carnaval, y otros textos afines*, p. 77.

escindidos. Pero no por ello constituyen meros residuos de la experiencia renacentista, como al principio pudiera sospecharse: al poblar el intervalo entre razón y locura, estos mediadores evitan la pura ocultación y tratan de preparar "las bases de una cultura cualitativamente distinta, en la que las escisiones seculares de Occidente, entre Razón y Sinrazón, reduplicadas por los 'más altos valores', han sido abolidas a favor de una experiencia imaginativa"<sup>34</sup>, que es expresión de la *experiencia trágica*. Y ha de ser asumida como el nuevo espacio reflexivo liberado tras la mutua reducción metódica de la razón cartesiana y sus *sombras* (locura, onirismo, Dios mentiroso). En el texto triasiano se anudan, pues, la *experiencia trágica*, la facultad mediadora de la imaginación y el pensamiento mágico. Queda por saber cómo.

Sin embargo, antes de seguir, pueden ya reconocerse en este programa las líneas generales que asumirá gradualmente el pensamiento triasiano: por un lado, la íntima vinculación de arte y filosofía como vanguardia simbólica de la experiencia humana; de otro, la concepción trágica del ser y la experiencia; por último, la determinación del signo de oposición/articulación (/) como 'lugar' donde ancla la experiencia trágica, y que tanto el arte como la filosofía habitan y dan sentido. Ahora bien, para el Trías sesentayochista, esta experiencia tiene un carácter *lúdico* incuestionable, como se verá cuando tratemos el 'lenguaje en vacaciones' que propone frente a las losas y prohibiciones positivistas.

### ARTE Y FILOSOFÍA COMO 'TRANSACCIÓN PERVERSA'

Como acabamos de ver, las páginas finales de *Filosofía y Carnaval* apuntan a una concepción del arte y la filosofía como instancias culturales mediadoras entre la razón y su sombra, entre el racionalismo y el irracionalismo. Ese espacio mediador, o signo de articulaciónoposición (/), es el espacio de la 'experiencia trágica' olvidada por Occidente (Nietzsche), o el espacio en el que ancla el saber renacentista (magia) inhibido por la razón clásica desde Descartes (Foucault). Lo propio de Trías va a ser, en este sentido, esa síntesis entre Nietzsche y Foucault. Es decir, el pensador español va a señalar que el 'pensamiento mágico' renacentista constituye la articulación discursiva (originaria) de la 'experiencia trágica' que ancla en ese espacio de articulaciónoposición (/) entre la razón y su sombra, entre el racionalismo y el irra-

---

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 66.

cionalismo, pero cuyos herederos son, hoy, precisamente, el arte y la filosofía. Pero todo ello lo veremos en detalle en el capítulo cuarto.

Por ahora, querríamos incidir en esa concepción del arte y la filosofía como instancia mediadoras, tal y como aparece en el artículo, del que ya hemos dado cuenta, publicado en 1976, titulado "Estructuralismo", e integrado en el *Diccionario de filosofía contemporánea*, dirigido por M. A. Quintanilla, tomando como punto de partida, esta vez, la filosofía de Deleuze. Si recordamos, en el primer capítulo señalamos que una de los rasgos esenciales del estructuralismo, para Trías, era su tratamiento de la alteridad. Según Deleuze, en efecto, la diferencia excede el ámbito de la representación y el saber, es decir, no puede ser reducida al ámbito de la representación y el concepto. Por el contrario, es la representación la que impide pensar la diferencia, una diferencia que no es conceptual, sino aquello que el concepto oculta. De este modo, para Trías, el estructuralismo desembocaba en el estallido de toda representación. Y la pregunta que Trías plantea a Deleuze, es si esta reflexión acerca de la alteridad, acerca del otro en tanto que otro, es posible en tanto que sólo sea reflexión, discurso, escritura. En efecto, pareciera, como se pone de manifiesto en el *Antiedipo*, que ese pasaje a la alteridad se cumple necesariamente en el más allá del discurso y el pensamiento, en el más allá de símbolo y escritura: en el absoluto desvarío de la mente y del cuerpo, en la experiencia del cuerpo despedazado, en la autocastración, en la locura. "Tal sería el saldo lógico de una filosofía que quiere evitar la representación de la alteridad, que quiere por consiguiente volver al ser en tanto que ser, a la *natura* en tanto que *natura*, allí donde ha sido desfondado el yo y la identidad, allí donde el cuerpo ha sido al fin liberado de su sujeción a la cadena del sujeto"<sup>35</sup>.

El proyecto estructuralista desembocaría, según Trías, en el definitivo sacrificio de un pensamiento que va en pos de una naturaleza situada más allá de sí mismo, en pos de un ser en tanto que ser 'anterior' a la emergencia del *logos*. Sin embargo, precisa Trías, esta concepción olvida precisamente la síntesis trágica de lo apolíneo y lo dionisiaco, puesta de manifiesto por Nietzsche, y realizada por arte y filosofía, por imagen y concepto. Dicho de otro modo: arte y filosofía constituyen, para un Trías lector de Nietzsche, un empeño de cordura y salud por preservarse de una verdad que no puede *soportarse*. Imagen y concepto comparecen entonces como "transacción perversa entre la pura normalidad y el enigma, entre los ídolos circu-

---

<sup>35</sup> E. Trías, "Estructuralismo", p. 254.

lantes de mercado y tribu y una verdad que es, en verdad, insoportable"<sup>36</sup>. En lugar de conjugar, como se ha hecho siempre, el *aut/aut*, convendría conjugar un *vel*, de manera que arte y filosofía compareciesen como un saludable término medio. "Sería en todo caso esa áurea mediocridad del mediodía, en la que, en experiencia ecuatorial profundamente serena, quedan al fin disipadas luces y sombras: cierto proyecto de sabiduría y de *prudencia* que trasciende las viejas dualidades de la ley y el caos, de la normalidad y la locura, de la integración y la marginación. Cierta proyecto de *saber vivir*"<sup>37</sup>. Este proyecto, inaudito, de 'saber vivir' trascendería todas las dualidades en la medida en que se situaría en la ambigüedad de esa zona intermedia (/). Se trataría, en efecto, de habitar ese signo de oposición/articulación, es decir, de vivir a fondo "una esquizofrenia que no debe ser tratada ni curada"<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 255.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 255.

<sup>38</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 77.



## CAPÍTULO TERCERO

### UNA TEORÍA MARXIANA DEL CONOCIMIENTO: LA TEORÍA DE LAS IDEOLOGÍAS

#### LA TEORÍA MARXIANA DEL CONOCIMIENTO

##### 1

El capítulo anterior comenzó tomando con Trías, como hilo conductor para el acceso a la estructura subyacente de la filosofía, la pertinencia de un análisis interno de los textos metafísicos. Frente a la denuncia, el diálogo y el análisis –tal había sido su consigna. Ahora bien, nuestro autor era consciente de que la realización de semejante proyecto reclamaba, primero, una reflexión que fuese capaz de contestar las dos corrientes contemporáneas que lo invalidaban: el positivismo lógico y el marxismo. Pero si con el primero se había medido en *La filosofía y su sombra*, con el marxismo lo hará en *Teoría de las ideologías*.

Pues bien, si el positivismo denunciaba a la metafísica como mero conjunto de sinsentidos y disparates lingüísticos, el marxismo reducía su significación, junto con la de los más diversos dominios teóricos agrupados bajo el rótulo de ‘superestructura’, a un nivel diferente y privilegiado respecto de ellos: la infraestructura socio-económica. Ya el estructuralismo, en concreto Sebag, se había encargado de denunciar este indebido desplazamiento metodológico en el marxismo tradicional. *Teoría de las ideologías* recogerá esta legítima crítica, pero en lugar de descalificar la posibilidad misma de una teoría (marxiana) de las ideologías, como hace el autor citado, Trías va a intentar una formulación que, aun inspirándose directamente en los textos de Marx, rompe con las tesis del marxismo oficial y con las de la sociología del conocimiento. Frente a los problemas que se plantean estas corrientes, Trías propone una vuelta a los textos de Marx. De hecho, para nuestro pensador, se puede extraer de ellos una legítima ‘teoría de las ideologías’, que es, sin embargo, heterodoxa respecto de la versión del materialismo histórico. Nuestro pensador es, además, bien claro en lo que a su proyecto se refiere: no se trata, de ningún modo, de liberarnos finalmente de las escamas ofuscadas por el error y de contemplar, por fin, la ‘verdadera’ teoría de las ideologías de Marx. Por el contrario, en su propuesta asistimos a una muy distinta revelación, “revelación profunda de nosotros mismos en la que, más

lúcidos y prudentes que Narciso, descubrimos en Marx a nuestra propia imagen especular"<sup>1</sup>.

Cabría decir, por tanto, que Trías trata de 'des-implicar' una legítima teoría marxiana de las ideologías tanto del discurso consciente del propio Marx, (quien, por otro lado, nunca elaboró dicha teoría) como de las tesis defendidas por el materialismo histórico y la sociología del conocimiento. Así, Trías cree posible formular una teoría de las ideologías que no sólo abandona las implicaciones del materialismo histórico, sino que además, en cierto modo, se opone a él. Para ello, señala con exactitud el problema teórico al que estas tradiciones de pensamiento no consiguen dar una formulación consensuada: la teoría del conocimiento. En efecto, la determinación social de las ideas afecta al ámbito de la epistemología. Pero la dependencia de aquellas tradiciones de estructuras genuinamente hegelianas, como las de centro/periferia y totalidad/parcialidad, les impide alcanzar una solución válida. Es más, tal y como esas escuelas plantean la cuestión no hay solución posible. Se trataría, por tanto, de radicalizar el proyecto althusseriano de extirpar los elementos hegelianizantes del marxismo y de descentrar la cuestión del sentido. O dicho de otro modo: el objetivo sería hacer estallar, en la filosofía de Marx, las estructuras centro/periferia y totalidad/parcialidad, para liberar una pluralidad indeterminada de 'centros' o sistemas (económico, filosófico, lingüístico, artístico, de parentesco), cada uno de los cuales estaría integrado por su correspondiente 'ideología'. No existiría, en consecuencia, un conjunto heterogéneo de discursos (la superestructura ideológica) cabalgando sobre una base material socio-económica que refractaría sobre el primero. Por el contrario, habría una multitud de dominios cada uno de los cuales, integraría su propia 'ideología'. De hecho, ya en *La filosofía y su sombra* Trías había intentado acceder a la estructura subyacente de uno de esos sistemas: la filosofía. Sólo que el análisis reveló que esa estructura tenía una especial relevancia para la comprensión etnológica de la cultura occidental.

## 2

Trías comienza su intento de formulación de una teoría marxista de las ideologías preguntándose en qué textos de Marx podríamos encontrar, al menos, un esbozo de la misma. Uno se ve tentado de acudir, en primer lugar, a *La ideología alemana*. Sin embargo, tendremos que concluir,

---

<sup>1</sup> E. Trías, *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, p. 18.



junto con Naess<sup>2</sup>, que el término ideología es en esta obra ciertamente ambiguo. Encierra un doble significado: uno cognitivo, procedente de la tradición iniciada con Destutt de Tracy, como conjunto de ideas, especialmente morales y filosóficas, mediante las cuales los hombres toman conciencia de la experiencia, y uno dislogístico o emocional, de raíz bonapartiana, como conjunto de ideas erróneas o desviadas en relación al saber positivo de la realidad. Trías procede, a continuación, a determinar un poco más esos dos sentidos. En el primero, 'ideología' denotaría un cuerpo objetivo de ideas que requeriría un análisis en profundidad: búsqueda de las instancias inconscientes que la promueven, investigación del proceso de elaboración de esas instancias, etc. Dicho término vendría a significar aquí, así pues, 'conjunto de ideas conscientes', ideas que se manifiestan en la conciencia, pero que, de algún modo, se forjan fuera de ella. Evocaría, por esta razón, algunos conceptos de raíz freudiana como sublimación, racionalización o elaboración secundaria. En el segundo caso, la ideología haría referencia, según Naess, a una valoración emocional (dislogística) de ese conjunto de ideas. Pero Trías discrepa de esta interpretación. Más que de una valoración simplemente emocional, como pretende Naess por su adscripción al positivismo lógico [recuérdese que tanto esta tradición como la filosofía analítica distinguían entre 'sentido cognitivo' y 'sentido emocional'], se trataría de una valoración epistemológica. Esas ideas se caracterizarían porque mediante ellas los hombres se harían la ilusión de conocer una determinada realidad. Pero se trataría siempre de una ilusión. 'Ideología' sería, aquí, término sinónimo de error, desviación o representación engañosa. Esas ideas no podrían, por tanto, confundirse con el conocimiento verdadero de la realidad. 'Ideología' se opondría a ciencia. Y esta distinción constituiría, para Trías, el particular modo que tuvo Marx de ingresar en el terreno de la filosofía, siempre que entendamos por filosofía, como ya se vio en *La filosofía y su sombra*, la acción mediante la cual se demarca el saber del no-saber, la ciencia de la no-ciencia. En consecuencia, según esta segunda interpretación, la ideología sería el modo marxiano de designar el no-saber.

Nos encontramos, pues, a decir de Trías, ante dos problemáticas bien diferentes: una de corte científico y otra de carácter filosófico. La primera promovería una 'teoría de las ideologías' en cuanto análisis de las formas mediante las cuales los hombres toman conciencia de su experiencia social. 'Ideología', como término sinónimo de racionalización o sublimación,

---

<sup>2</sup> A. Naess, *Historia del término Ideología desde Destutt hasta Marx*, Buenos Aires, 1964.

cobraría sentido en el seno de la oposición consciente/inconsciente. La segunda plantearía, en cambio, una cuestión 'filosófica', esto es, promovería una teoría del conocimiento o del saber. En este último caso, se trataría de distinguir el saber del no-saber, la ciencia de lo no-ciencia. Y bien, la gran originalidad de Marx consistió, precisamente, en cruzar ambos problemas. Sólo que el pensador alemán no tomó nota suficiente de ese cruce ni supo desglosar analíticamente ambas cuestiones. La ambigüedad del término ideología radicaría en este punto.

### 3

Se trataría, por tanto, de formular, antes de nada, una teoría de las ideologías, entendiendo por 'ideología' el sentido 'científico' de 'formas de conciencia'. Pero, para Trías, a este respecto, la teoría marxiana de las ideologías es una *teoría fallida*. Ciertamente, uno de los argumentos que se esgrimen contra la tesis de que Marx se propuso elaborar una teoría de las ideologías insiste, precisamente, en la ambigüedad de la expresión 'ideología'. Pero, según el pensador español, es legítimo hablar, entre el discurso científico y el discurso coloquial, de una tercera forma de discurso (la *teoría fallida*) que participaría de uno y de otro en diferentes aspectos. Cabría pensar, por ello, que, aun cuando los términos de un discurso no estuvieran avalados por conceptos o por una teoría precisa (como es el caso que nos ocupa), sin embargo, esta falta quedaría compensada por una *práctica científica* inequívoca. De hecho, la tesis triasiana con relación a la teoría de las ideologías marxiana es que, en tanto que teoría, presenta, ciertamente, ambigüedades. Pero en tanto que práctica científica, no. "Diríamos, por tanto, empleando una vez más la terminología althusseriana, que se trata de una teoría que sólo aparece 'en estado práctico'. Que entre su ejercicio y su enunciación existe un desnivel"<sup>3</sup>. Trías se refiere al hecho de que una 'teoría fallida' se caracteriza por no resolverse allí donde se plantea y sí, en cambio, allí donde no se plantea explícitamente, y de que allí donde no se plantea de forma explícita, puede quedar *envuelta* o *implicada* en una problemática de otro orden. Este fenómeno de 'desplazamiento' obliga al analista a un tipo de lectura que Althusser llama 'lectura sintomática': una lectura que descubre a través de lo que lee lo no descubierto, las lagunas (como hizo Freud con los sueños, según ha mostrado Lacan). Así, nuestro autor va a leer sintomáticamente aquel texto que corona toda la obra de Marx: *El Capital*. Es en ella donde debemos

---

<sup>3</sup> E. Trías, *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, pp. 26-27.

hallar en acto o en ejercicio una teoría de las ideologías liberada de ambigüedades. Y la tarea triasiana quiere ser, precisamente, la de avalar esa práctica científica con una 'teoría de las ideologías' adecuada a la misma.

4

Marx, en *El Capital*, señaló que la tradición científica de economía política que había tratado de explicar el funcionamiento del sistema capitalista había tropezado una y otra vez en la misma piedra: la de no dar una razón del hecho de que el capital aumentara su valor. Adam Smith había acudido para ello a una instancia mística: la mano invisible. Y Marx no podía dar por válida esta solución. De hecho, la única posibilidad de liberarse de ese misticismo la encontró en la postulación del concepto de plusvalía. En efecto, Marx supuso que el proletariado vendía su fuerza de trabajo por debajo de su valor y que, en virtud de esa sustracción, el del capital podía aumentar. Así, mediante esa hipótesis, resultó inteligible por primera vez el sistema capitalista.

No obstante, el concepto de plusvalía no dejaba de ser un postulado, una hipótesis. Marx se enfrentaba ahora a otro problema: su verificación. Y es en este momento cuando comienza a sospechar de la realidad visible, de las leyes y las instituciones que la formalizan, de los discursos aparentemente científicos que solamente se atienen a la apariencia, y en general, de la conciencia. El pensador alemán descubrió, en efecto, y de una manera nada fortuita, por debajo de lo visible y consciente, un nivel subyacente e inconsciente, alcanzar el cual va a ser la tarea de la ciencia. De este modo, Marx llega a constatar un doble desnivel: entre la apariencia y la esencia, entre la ideología y la ciencia. "Su hipótesis queda entonces como la única coartada que el científico dispone para hacer inteligible, sin recurrir a instancias místicas, un sistema que -ateniéndonos a los 'hechos concretos'- resulta incomprensible. La consecuencia de la formulación de esa hipótesis consiste en una verdadera subversión de la epistemología tradicional"<sup>4</sup>. De esta subversión nos ocuparemos más adelante. Conviene, antes, subrayar cómo Marx no se queda ahí. En efecto, una vez explicada la esencia del sistema, debe dar razón de que se manifieste en una 'apariencia' que la oculta y, al mismo tiempo, explicar la razón por la cual esa esencia llega 'desviada' o fallida a la conciencia en forma de ideología. Este tercer punto constituye, como puede inferirse, una *teoría de las ideologías*. Cabe señalar, por tanto, que la teoría de las

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 37.

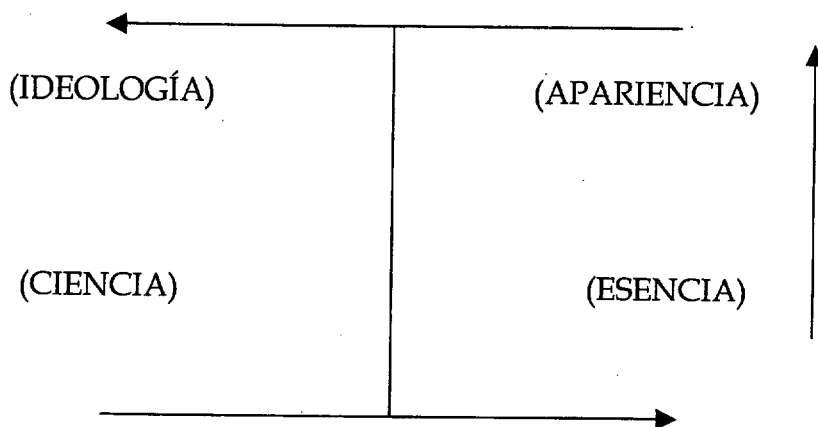
ideologías no goza, para Trías, de autonomía, sino que se inscribe en una investigación que trata de conocer un sistema determinado.

En efecto, Marx, en la citada obra, promueve inicialmente un modelo o sistema conceptual mediante el cual puede acceder a la esencia o estructura profunda de un sistema real: el sistema capitalista. Para ello, el trabajo científico deberá, en primer lugar, poner entre paréntesis el elemento consciente, el conjunto de ideas y discursos que se han ido sedimentando sobre aquella realidad =  $x$  que se pretende conocer: el sistema capitalista. Una vez realizada esta reducción, no se trata de mirar, por fin, unos hechos puros, a los que podemos acceder porque hemos erradicado el error de nuestra mirada. Por el contrario, el sistema sólo aparece como tal, esto es, como sistema, en virtud de la promoción de un modelo conceptual (conceptos de mercancía, valor de cambio, fuerza de trabajo, plusvalía). Mediante este haz de conceptos, Marx logra dar razón del funcionamiento real del sistema capitalista. Y a partir de ahí, es posible, en un segundo momento, explicar el desajuste entre la esencia (el modelo conceptual) y su forma de aparecer (en las instituciones jurídicas, económicas, etc). Por último, el tercer momento de la investigación vendría a ser, precisamente, la teoría de las ideologías, esto es, la explicación del modo como en el plano del pensamiento se reflexiona ese sistema real.

Marx pone de manifiesto, así, que la ideología, como conjunto de ideas conscientes, es un intento fallido de explicar una determinada realidad o *praxis*. La ideología, de hecho, desconoce el nivel de profundidad que subyace a las apariencias. De ahí que para acceder a la esencia (o estructura profunda) de un sistema haya que romper con la mirada consciente y promover una mediación conceptual. El acceso a la esencia pasa por esa mediación. Sólo entonces es posible a la vez: 1) explicar la estructura de un determinado sistema (la esencia del sistema); 2) explicar la estructura superficial en que se presenta (la apariencia del sistema); y 3) explicar la ideología o racionalización que suscita que esa forma de aparecer. Se dibuja el siguiente cuadro de oposiciones:

PENSAMIENTO	OBJETO
Discursos ideológicos sobre el Sistema capitalista (ideologías filosóficas, jurídicas, 'economía vulgar')	Formas visibles del sistema capitalista (formas jurídicas, instituciones, etc)
Ciencia	Formas 'invisibles' (por ejemplo, 'plusvalía').

Este gráfico es complementario de este otro, en el que se aclara la tarea de una 'teoría de las ideologías':



5

Así pues, según la hipótesis triasiana, Marx analiza, en *El Capital*, la estructura profunda o estructura subyacente (esencia) de un sistema real, el sistema capitalista. Una vez que éste puede ser comprendido en virtud de la promoción de un sistema conceptual, se hace posible, entonces, dar razón del modo de aparecer ante la conciencia (instituciones políticas o jurídicas) y, en un tercer momento, de esa misma mirada y conciencia (de la ideología).

Ahora bien, el marxismo tradicional interpretó *El Capital* como el análisis de la base material de naturaleza social y económica (infraestructura) que fundaba todo el edificio de la superestructura (instituciones políticas y jurídicas) así como el conjunto de discursos (filosofía, arte, economía política) que lo avalaban y justificaban (ideologías). De este modo, se privilegiaba un sistema particular (el sistema socio-económico) como determinante del dominio superestructural y de ese conjunto de saberes que quedaban unificados por su carácter ideológico. El materialismo histórico postulaba la existencia de una esencia o estructura que ejercía una función domi-

nante sobre el resto del cuerpo social y cultural. En consecuencia, el análisis marxista tradicional debía conocer, en un primer momento, la infraestructura socio-económica de una formación histórico-social determinada como base material sobre la cual cabalgaba la superestructura en su totalidad, con objeto de explicar, en un segundo momento, el proceso de refracción de la infraestructura en el edificio de la superestructura, esto es, la refracción de la forma 'mercancía' en las esferas jurídica, literaria, filosófica o artística. Se entendía, pues, que el nivel socio-económico constituía el fundamento del sentido de la superestructura y la ideología.

Planteadas así las cosas, la investigación de Marx en *El Capital* es coherente con su concepción del 'materialismo histórico'. Se trata de invertir la dialéctica hegeliana, ponerla sobre los pies, extrayendo por debajo de su corteza espiritualista e idealista su semilla racional. Ahora bien, como consecuencia de esta pretensión, Marx acaba suscribiendo el esquema circular y esférico de la concepción hegeliana de la sociedad y de la historia. Para Hegel, en efecto, una formación histórica se coagula en una determinada forma o esencia que la unifica o totaliza, y que se refracta por todos los dominios o esferas. Cada 'época' posee una determinada forma que irradia desde el centro hacia la periferia, o que refracta hacia todos los ámbitos de la vida y la cultura. Pues bien, la 'base material' marxista parece connotar ese carácter pneumático de centro de irradiación que cabe atribuir a la esencia hegeliana. El objetivo de *El Capital* sería, pues, en este sentido, el descubrimiento y el análisis de ese 'centro' privilegiado: la forma 'mercancía' en el sistema económico del capitalismo. Sólo que ese centro, en lugar de ser de carácter espiritual, es material. Se delinea en consecuencia un mismo espacio de discusión (la causalidad) y dos posiciones teóricas complementarias: el materialismo, que señala la causalidad de la base económica; y el idealismo, que la señala en la 'ideología'. Y para Trías, es esta 'problemática' o espacio común de disidencia en el que la luz o la sombra dependen del lugar en que uno se sitúe, la que debe ser disuelta. La cuestión ya no será privilegiar una zona de realidad, cuanto defender una pluralidad de centros.

Lo que no deja de sorprender a este respecto es que el marxismo tradicional, en lugar de cuestionar esta oposición, se haya limitado a pensar penosamente el espacio (/) que une y escinde la base material de la superestructura ideológica, según la oposición inmediato/mediato. Poco importa, en este sentido, que la causalidad de la infraestructura económica sobre el edificio superestructural e ideológico haya sido considerada como re-

flejo (dando lugar a un marxismo mecanicista) o como refracción mediata (mediante la instauración de la categoría de 'mediación'), que dota al edificio ideológico de una 'autonomía relativa'. Ni siquiera Althusser, con su recurso al concepto de 'causalidad metonímica' o elíptica ha podido escapar a la estructura hegeliana de la que venimos hablando. Por ello, Trías se va a preguntar si es posible otra lectura legítima de la teoría marxista de las ideologías que se distancie o 'desimplique' del materialismo histórico. Ésta, en efecto, va a ser su apuesta, pues "Marx pasa por alto a lo largo de su trabajo la idea de su materialismo histórico, la de que ese sistema [el sistema capitalista] sea algo más que 'un' sistema: sea el *sistema de los sistemas*, la *esfera de las esferas*..."<sup>5</sup>.

Por de pronto, nuestro pensador señala cómo la interpretación del marxismo tradicional conduce inexorablemente al *reduccionismo ontológico*. En efecto, el *reduccionismo ontológico* tiende a incurrir en un espejismo, consistente en considerar un objeto bien conocido o al fin conocido en virtud de una conjunto de operaciones conceptuales como objeto privilegiado. Desde este punto de vista, el materialismo histórico se alinea junto al biologismo, al psicologismo, o incluso al estructuralismo (en la medida en que éste llega a reducir la realidad a lenguaje, en lugar de mantenerse en el nivel puramente metodológico en el que se analiza la realidad 'como si' fuera lenguaje). "En cierto modo, ese reduccionismo consiste en el salto o paso indebido de una opción metodológica a una declaración ontológica: se comienza por reificar un 'objeto' que sólo es real como 'concreto del pensamiento', es decir, supuesta una primitiva reducción analítica (como la 'lengua' saussuriana, o la 'forma mercancía' marxista). En consecuencia, se pierde de vista el conjunto de operaciones conceptuales -y de 'artificios'- que permiten la *obtención* de ese objeto y se tiende a considerarlo como *cosa* o como *ente*: la vida, el trabajo, el inconsciente, la lengua. En segundo lugar, se consuma la erección de ese objeto reificado, convertido en cosa, en el rango de objeto privilegiado: cosa de las cosas o ente de los entes"<sup>6</sup>. Y a partir de tal *centro lógico* se afirma poder interpretar ya los diversos dominios de la vida y la cultura como refracciones del mismo.

Pero como decíamos antes, el reduccionismo es una ilusión que ha sido desenmascarada en este siglo por la crítica heideggeriana a la metafísica. En efecto, uno de los pilares fundamentales de esta crítica es, precisa-

---

<sup>5</sup> Ibid. p. 50.

<sup>6</sup> Ibid. p. 54.

mente, la identificación de la operación reduccionista por la cual, se eleva un ente determinado (vida, trabajo, inconsciente, espíritu, materia) al rango de ser de los entes. Para Trías, hacernos conscientes del trasfondo teórico de este problema nos permite ahora liberarnos de él, esto es, liberar a la teoría de las ideas de la ilusión reduccionista.

## 6

Pues bien, si el materialismo histórico desemboca en el reduccionismo, la sociología del conocimiento conduce a otro problema no menos insoluble en el plano epistemológico: el relativismo. En efecto, la *Wissenssoziologie* plantea en sus principios una cuestión epistemológica: la determinación social de las ideas. Pero en sus desarrollos más radicales (Mannheim, Luckács), toda esta problemática termina por anclarse en una posición absoluta que no se halla afectada por el estigma sociológico. En efecto, si se parte de una concepción total de la ideología, a saber, que todo el universo del conocimiento está determinado y afectado por el marco sociológico que lo sostiene, cabe preguntarse cómo se puede acceder a un discurso *objetivo*. O dicho de otro modo: cómo es posible plantear el problema de un discurso científico no afectado por el condicionamiento de los intereses de clase. Estos autores presienten, en general, que Hegel puede aportar una solución. Para ello se procede a la distinción entre la pluralidad de puntos de vistas parciales y abstractos, y una unidad que todos ellos, en tanto momentos de un proceso unitario, constituyen. En Luckács, en efecto, se buscaba una posición en la que al fin se eliminara la parcialización de la conciencia correspondiente a la parcialización de la sociedad. Esa posición se encontraba en el final de la prehistoria de la Humanidad, sometida a la lucha de clases, toda vez que había aparecido una clase social, el proletariado, identificado con la Humanidad, que estaba destinado a suprimir las clases y a liberar a la conciencia de su esclavitud en las ideologías. Sólo el proletariado podía en consecuencia acceder a la objetividad o hacer 'ciencia'.

Mannheim, por su parte, concibió que sólo el diálogo entre intelectuales podría neutralizar la carga social ideológica de todo enunciado. Las universidades pasaban así a ser el lugar adecuado para esa mutua neutralización de las 'perspectivas parciales' que pudiera propiciar un acceso a la objetividad. El intelectual formaba parte, en suma, de una clase libre de ligaduras y asumía un papel idéntico al proletariado luckacsiano. De hecho, si Lukács mostró que la solución del problema epistemológico pasaba por la



revolución proletaria, Mannheim alentó la ilusión de que la institución universitaria se hallaba inmunizada frente a todo contagio con el mundo de la lucha de clases.

Naturalmente, uno puede preguntarse con qué legitimidad puede considerarse 'ideológica' la forma de reflexión burguesa, y 'científica' la llevada a cabo por el proletariado o por la intelectualidad universitaria. ¿No son estos presupuestos mismos 'ideológicos'? ¿No esconden estas ideas auténticos intereses de clase o, por lo menos, no están 'inconscientemente motivadas' por la posición social asumida y defendida por los mismos pensadores? Trías cree que, en ambos casos (Luckács y Mannheim), el problema está mal planteado. Dificilmente puede legitimarse una posición absoluta desvinculada de intereses ideológicos. Y es que marxismo y sociología del conocimiento adolecen de una misma falta: la tendencia a confundir continuamente la génesis y el uso social del conocimiento con la estructura lógica de éste. Habría que distinguir, pues, entre la génesis o uso social de una teoría y la estructura interna de ésta.

Para Trías, no existe solución alguna, ni al marxismo dogmático, que es hegeliano en su concepción del centro y la periferia, ni a la sociología del conocimiento, que es igualmente hegeliana en su concepción de la totalidad y la parcialidad. Frente a estas corrientes, nuestro filósofo propone *dissolver* la problemática en la que arraigan (la causalidad), para abrirse a la perspectiva pluralista y descentralizada del que se opone a la privilegiación de un ámbito determinado (la base económica, la clase social) desde el cual comprender unívocamente la totalidad de lo real. La cuestión, como decíamos antes, no sería tanto privilegiar una *zona de la realidad*, cuanto derivar hacia una pluralidad de centros o de sistemas, cada uno de los cuales estaría dotado con su propio *corpus* consciente de ideas o 'ideología'.

## 7

Frente al marxismo dogmático y la sociología del conocimiento, obligados a suscribir, respectivamente, un reduccionismo ontológico y un relativismo epistemológico, Trías propone el descentramiento de la cuestión del sentido. Hay una multitud de sistemas (psiquismo, gramática, de parentesco, etc.) y, en consecuencia, diferentes 'formas de conciencia', que se corresponden a cada uno de ellos. A estas 'formas de conciencia' con las que los hombres tienden a hacer inteligible esos sistemas, el pensador español las llama 'ideología'. La ideología sería, pues, un *modelo consciente*, pero consti-

tuiría un obstáculo para el conocimiento, a la que vez que un síntoma especialmente significativo. De hecho, será necesaria la promoción de un sistema conceptual que acceda a la estructura subyacente del sistema para dar razón tanto de lo real como de la forma de conciencia correlativa. El análisis marxista de *El Capital* sería, entonces, la promoción de una estructura conceptual que permitirá aprehender la esencia de *un* sistema real, el sistema económico capitalista, pero no de toda la realidad. "La teoría de las ideologías constituiría, por tanto, la teoría correspondiente a la investigación de un cierto sector que estratégicamente delimitamos: formas de conciencia mediante las cuales se entiende o racionaliza un sistema (social, cultural); representaciones colectivas que sirven de explicación o justificación de una determinada práctica social, cultural (artística, literaria)"<sup>7</sup>. De ningún modo, cabría hablar de un centro lógico que refractaría sobre un conjunto heterogéneo de discursos:

"Frente al monismo materialista (o idealista), frente a una dialéctica entendida como 'pensamiento de una *totalidad expresiva*' (en sentido althusseriano), frente a todas las ilusiones hegelianizantes por reducir o borrar las *diferencias* entre los sistemas que el análisis 'recorta', frente a todo intento por salvaguardar la *identidad* - identidad del 'cuerpo social', identidad del 'proceso histórico' - proponemos aquí un *descentramiento radical*. Y ello significa *aceptar la pluralidad de los sistemas y su mutua inconexión* -por lo menos hasta el instante en que el *análisis* señale la forma o *regla* de conversión de un sistema en otro o la integración de diferentes sistemas en un sistema más envolvente"<sup>8</sup>

## 8

Insistamos sobre la 'teoría de las ideologías' defendidas por Trías. La investigación debe recortar, antes de nada, un sistema susceptible de análisis científico, autónomo e inmanente (una práctica social, lingüística, económica, de parentesco, etc.). El punto de partida es, pues, empírico. A continuación, debe recoger el conjunto de representaciones que acompaña a dicho sistema y que trata de dar cuenta de él a nivel consciente. Este conjunto de ideas o representaciones constituye, de hecho, el 'modelo consciente' con el que los hombres tratan de justificar o legitimar esa práctica o ese sistema. El investigador, sin embargo, debe ponerlo entre paréntesis. De hecho, ese modelo consciente (término levi-straussiano que posee, en Trías, el mismo significado que el marxiano de ideología, o el freudiano de racionalización) constituye, al principio, un obstáculo para el conocimiento, para la ciencia. El

<sup>7</sup> Ibid. p. 77.

<sup>8</sup> Ibid. p. 52.

investigador debe romper con la mirada consciente y construir una mediación conceptual que le permita acceder a la estructura profunda o subyacente del sistema en cuestión. Esa mediación conceptual viene a ser un 'modelo inconsciente' que da cuenta de lo que los hombres 'hacen sin saberlo'. De hecho, entre lo que los hombres 'saben' y lo que en realidad hacen hay un desnivel, un hiato. Y es este hiato el que precisamente debe sortear el investigador, lo cual sólo se logra mediante la promoción de un sistema conceptual ('modelo inconsciente') que rompe con las formas inmediatas de conciencia. Una vez construida la estructura profunda del sistema (psiquismo, modo de producción económica, gramática), la investigación debe dar razón tanto de la forma de aparecer de éste, su estructura superficial (mediante la disposición de una serie de reglas que dan cuenta del paso de una forma a otra como transformaciones), como, en último término, del propio conjunto de ideas conscientes, es decir, de la 'ideología'. Esta tercera etapa constituye justamente la investigación correspondiente a una 'teoría de las ideologías'.

Sin embargo, lo propio de Marx fue implicar esta 'teoría de las ideologías' en una teoría del conocimiento o del saber que nombra a la ciencia (en tanto producción de conceptos) como saber y a la ideología (en tanto 'formas de conciencia inmediata') como no-saber. La ideología constituye, pues, un intento fallido por dar cuenta del sistema. Para acceder a la ciencia, habría que romper con ese modelo consciente y acceder, mediante la promoción de una mediación conceptual, a la estructura profunda del sistema.

Ciertamente, la gran genialidad de Marx consistió en haber roto con una tradición epistemológica secular que identificaba saber y conciencia, saber y visión, y en haber escindido, en consecuencia, la ciencia de la conciencia, el saber de la autoconciencia. Así, para Marx, saber no significará ya tomar conciencia, pues la conciencia será justamente la fuente del error: toda ella constituirá, en efecto, un gigantesco acto fallido que un nuevo estilo de análisis científico deberá a la vez desenmascarar y explicar. Por ello, se trata ahora de comprender de otro modo en qué consista el conocimiento.

Pues bien, en la medida en que la conciencia es engaño, la esencia no va a ser ya accesible como presencia pura e inmediata de la realidad, sino que será necesaria la promoción de una mediación conceptual. El conocimiento es entonces efecto o resultado de esa mediación conceptual a través de la cual, puede comprenderse un fenómeno. Este acceso a las estructuras profundas o inconsciente viene a ser, así, un acceso a aquel nivel en el que se advierte la significación de un 'objeto'. Por ello, todo análisis de ideologías

deberá promover un sistema conceptual que logre explicar la estructura y el funcionamiento real de aquél. A continuación, deberá explicar la estructura superficial en la que aparece el sistema ante la mirada y la conciencia, y por último, tendrá que explicar esa misma mirada y conciencia. Este tercer momento constituye justamente el tipo de investigación correspondiente a una teoría de las ideologías. Y en este momento del trabajo, el psicoanálisis es de inestimable ayuda, ya que Freud no se limitó a constatar un desnivel entre el consciente y el inconsciente, sino que, además, intentó explicar los mecanismos a través de los cuales, los mensajes del inconsciente llegaban a la conciencia de forma fallida. Por ello, Trías puede decir que, en cierto modo, "nadie ha llegado tan lejos como Freud en la formulación de una teoría de las ideologías"<sup>9</sup>.

El porqué del acto fallido de la ideología ha de verse en el desnivel o desajuste entre la apariencia del objeto y su realidad profunda, desajuste que, sin embargo, pasa desapercibido a la conciencia. Entre el ser y el aparecer existe un *décalage* que explica ese tipo de *lapsus*. De ahí la naturaleza inconsciente de la estructura profunda. Pero entonces, cabe preguntarse cómo pudo Marx percatarse de este desajuste entre apariencia y esencia. Trías insiste, por ello, en sacar a la luz el descubrimiento llevado a cabo por el pensador alemán: el de que entre lo que los hombres piensan y su práctica efectiva existe un desnivel o hiato. Como consecuencia de ese doble abandono de lo consciente y lo visible se llevará a cabo una subversión profunda de la epistemología tradicional, que asimilaba el conocimiento a la visión, o para la que ciencia era sinónimo de conciencia. Marx rompe, así, con toda la filosofía de la conciencia, que entiende por saber una toma de conciencia de la esencia sin mediación conceptual, así como con la epistemología de raíz kantiana:

"Es en las *Cuestiones de método* de la "Introducción general..." donde Marx rompe con esta concepción del conocimiento como visión. Conocer no es ver: afinar la mirada y evitar los obstáculos que se interponen para mirar; evitar la ocultación del objeto. Ahora conocer es un proceso mucho más complejo: un proceso que se opera 'fuera de lo concreto' —es decir fuera del campo de visión. Esa exterioridad lleva un nombre: pensamiento. El proceso de conocimiento tiene lugar en el pensamiento, mediante la disposición de un sistema conceptual. Y el resultado es un *Gedankenkonkret*, un 'concreto de pensamiento' (como traduce Althusser)"<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 91.

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 101.

## UNA FILOSOFÍA POLICÉNTRICA

Al atacar la concepción hegeliana que privilegia una posición absoluta desde la cual entender la totalidad de los fragmentos y visiones parciales, Trías hace suyo el aforismo nietzscheano según el cual, 'el centro está en todas partes' (los animales de Zaratustra). Como él mismo señala: "no basta con 'des-centrar' el Sujeto', manteniendo 'otro centro'. Decir por ejemplo que ese centro son las 'fuerzas económicas'... Hay que atreverse a afirmar la pluralidad de centros..."<sup>11</sup>. Con ello, pretende salvar la autonomía de cada sistema real (tantos como prácticas humanas diferentes) y su 'racionalidad inmanente'. Hay múltiples sistemas ('centros'), cada uno de los cuales estaría dotado de su propia 'ideología', pero no hay ninguno que pueda legítimamente situarse 'más allá del bien y del mal' y decidir sobre la totalidad (como desde un punto de vista divino). En un ensayo anterior, *La filosofía y su sombra*, Trías había intentado justamente acceder a la estructura subyacente de un conjunto de discursos a los que la tradición llamaba 'filosóficos'. No hay, viene a decirnos Trías, un metalenguaje que esté más allá del lenguaje relativo a cada ámbito.

La ideología es, así, 'forma de conciencia' inmediata de un determinado sistema. Pero, en cuanto forma de conciencia inmediata, fundada en una epistemología que hace del saber o de la conciencia el correlato necesario de la realidad dada a visión, la ideología altera la esencia de aquel fenómeno que pretende aprehender. Pero entonces se hace necesaria una mediación que permita aprehender la esencia por medio de la promoción de un sistema conceptual que sea capaz de dar razón, por un lado, de la apariencia de ese fenómeno y, por otro, de esa misma conciencia y mirada que lo desvirtúa. Avalar teóricamente esta pretensión fue el objetivo de *Teoría de las ideologías*.

---

<sup>11</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 165.



## CAPÍTULO CUARTO

### EL RETORNO DEL PENSAMIENTO MÁGICO Y LA EXPERIENCIA TRÁGICA.

#### DE LA FILOSOFÍA A LA MAGIA

##### 1

En el capítulo segundo, vimos cómo Trías concibe la cuestión *metafilosófica* como un necesario e ineludible paso previo "que allane el terreno por el que pueda discurrir un pensamiento mágico"<sup>1</sup>, siempre que entendamos por tal una forma universal y permanente del pensamiento (Lévi-Strauss), previo al 'saber científico' y, en general, a la emergencia de la estructura (racionalista) de inclusión/exclusión en el seno del saber (filosofía). Esta anterioridad es simultáneamente lógica y cronológica. De hecho, se pretende favorecer las condiciones que hagan posible su retorno. El primer paso ha sido detectar la ficticia presunción de la filosofía en escindir el *saber* del *no-saber*. En un segundo momento, se ha llevado a cabo la reducción metódica de las luces y de las sombras, haciendo posible la emergencia de un espacio intermedio, lugar de la experiencia trágica en la que Mismo y Otro comunican: el signo de oposición-articulación (/). Ahora, Trías ve necesario dibujar una 'modelo estructural' de los saberes (o código sapiencial desde el que pensamos, hablamos y actuamos) con objeto de: 1) determinar con cierta precisión a qué se llama *pensamiento mágico*; 2) poner de relieve el constante esfuerzo realizado por la razón occidental, sobre todo a partir de Descartes, pero ya, incluso, desde Sócrates y Platón, por eliminar fuera de sí la magia y el mito; y 3) *desmarcar* la magia de su histórica represión filosófica. Al tratar este último punto, responderemos, por fin, a la cuestión que quedó pendiente desde *La filosofía y su sombra*: la de definir en qué consiste la *racionalidad inmanente* de la metafísica.

Se trata, cómo vimos, de satisfacer la orientación decididamente kantiana y criticista que el autor advierte en la filosofía contemporánea. Antes de filosofar conviene saber qué es aquello de lo que uno se ocupa y sus condiciones de posibilidad. La metafilosofía trata, en efecto, de establecer las condiciones en las que pueda darse un retorno: el del *pensamiento mágico*, aquella 'sabiduría libre' que, previamente al nacimiento de la filosofía no se

---

<sup>1</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 159.

sometía al control ni a la labor policíaca de ningún reglamento. Legitimar este pensamiento venía a ser la función crítica de la metafilosofía.

La orientación criticista contemporánea impone a todo aquel que quiera iniciarse en el pensar la necesidad de establecer, antes, las *condiciones de posibilidad* de esa actividad o discurso. Por esta razón, siendo la metafilosofía algo similar a la orientación crítica, es, sin embargo, lo que más se distancia de ella (se podría decir, que es la crítica de la crítica), ya que si ésta última tiene como misión detectar los límites de la razón en su dimensión cognoscitiva para que el decir *teórico* no los sobrepase, el esfuerzo de Trías va a radicar, precisamente, en disolver esta pretensión, con la intención expresa de liberar en la cultura del futuro un espacio donde se pueda libremente hablar de aquello prohibido por las legislaciones filosóficas. Hoy día, en efecto, "comenzamos, en efecto, a sentir como una pesada losa policíaca esas prohibiciones de transitar ciertas vías, esas máximas wittgensteinianas que recomiendan un silencio represivo; e imaginamos lo que sería una cultura libre en la que gozaran de libertad de expresión los saberes secularmente inhibidos por las legislaciones filosóficas occidentales: una cultura en la que volvieran de nuevo las 'mauvaises doctrines' y en la que las *sombras* conjuradas y disipadas por las meditaciones cartesianas -el loco, el hombre que sueña, el Dios mentiroso- regresan a nuestro mundo y se comunicaran con nosotros, impartiendo su peligrosa sabiduría"<sup>2</sup>.

El pensador español, al igual que Kant, está llevado de unas mismas inquietudes intelectuales<sup>3</sup>. Sólo que, a Kant, la hegemonía *ideológica* de una modalidad de saber, la ciencia newtoniana, le obliga a desplazar el lugar legítimo del despliegue de la metafísica, de la especulación teórica a la filosofía práctica. En Kant, por ello, tiene lugar la tiranía del conocimiento sobre las libertades del pensamiento<sup>4</sup>. Pero la crisis del positivismo en este siglo, acentuada por las aportaciones de Nietzsche, Foucault, Lévi-Strauss, y la revisión epistemológica del concepto de ciencia, son los factores que deciden

---

<sup>2</sup> E. Trías, *La filosofía y su sombra*, p. 61.

<sup>3</sup> Trías mismo señala su afinidad con Kant. "En efecto, como Kant, prefiero, antes de cultivar un género, (así la metafísica), examinar sus condiciones de posibilidad, sus límites con relación a otros géneros, sus posibles interferencias, etcétera". De ahí que, por ello, pueda ser acusado de formalismo. "Es válido, pues, a este nivel que se me reproche cierto formalismo". Pero este formalismo quiere ser propedéutico, una especie de "introducción crítica a una obra todavía por comenzar en la que finalmente se abandona el formalismo". En ese sentido, "hoy, más que nunca, poseen actualidad las críticas hegelianas al formalismo: de poco vale colocar una etiqueta sobre cada tarro de herbolario. Lo importante es derramar su contenido e imbuirse de él". E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 45.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.142.



a Trías a buscar la legitimidad teórica, más allá del decir científico, de un discurso, entendido como *pensamiento mágico*, que da palabra a una dimensión del espíritu humano constantemente reprimida por la ciencia. Por ello, se va a subrayar su peculiaridad como modo de pensar *acientífico*, precisamente como 'juego de conceptos'. Así, en *Metodología del pensamiento mágico*, el joven pensador podrá dar por concluida la fase preparatoria que tenía como misión legitimar tal modalidad de pensamiento, y anunciar una nueva etapa, que habría de comenzar con *La dispersión*, en la que se daría voz a un *lenguaje en vacaciones*, un lenguaje que pretende instalar su hogar en la línea de flotación entre las palabras y las cosas: en el terreno propio, pues, del pensamiento mágico.

## 2

Trías elabora un 'modelo inconsciente' que pretende dar razón de un conjunto de saberes. Esta topología se propone, en efecto, formalizar "el código mediante el cual registramos todo mensaje"<sup>5</sup>, y nos muestra las relaciones que guardan entre sí, hoy, cinco saberes: magia, ciencia, filosofía metafísica y teología. Ahora bien, si contamos con que en *Metodología del pensamiento mágico*, el autor trata de *deducir* los dos últimos, metafísica y teología, de la diferente combinación entre los conceptos de filosofía, magia y ciencia, cuyas definiciones ya se conocen, bien sea por la propia investigación o por la de otros pensadores, el problema se centra, entonces, entre la magia y la ciencia como formas de saber que históricamente tienden a excluirse, al menos en Occidente.

En primer lugar, Trías reivindica, frente a Frazer, la racionalidad de las leyes de semejanza y contigüidad que están a la base, respectivamente, de las dos formas de magia que éste último distingue: la homeopática y la contaminante. Estas leyes no articulan, como de ordinario se tiende a creer, formas antiguas, infantiles o regresivas de la *psique*, sino que constituyen una posibilidad presente y común a todos los hombres, y que en las sociedades *modernas* se ha refugiado en el arte<sup>6</sup>. Y bien, según las investigacio-

---

<sup>5</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 62.

<sup>6</sup> Subrayemos por nuestra parte que Nietzsche mismo destaca, en su etapa ilustrada, cómo en el artista se han ido a refugiar procedimientos y actitudes que proceden de la infancia de la humanidad: lo fantástico, lo mítico, lo incierto, el sentido del símbolo. *Humano, demasiado humano*, 146. Vattimo comenta, a este respecto, que para Nietzsche el arte es el ámbito cultural donde ha podido sobrevivir el residuo dionisiaco. Estas anotaciones preparan la concepción según la cual, el arte no es ya una forma de pasado, sino el ámbito que permite la superación de la metafísica. G. Vattimo, "La volontà di potenza come arte", en *Le avventure*

nes de Jakobson, estas leyes de asociación de ideas (semejanza y contigüidad) pueden sorprenderse, además de en el pensamiento mágico, en el lenguaje corriente u ordinario, en el discurso del alienado mental, en la simbología onírica (si atendemos al psicoanálisis) y en el discurso literario o poético. Para Jakobson, estos sistemas semiológicos organizarían los signos lingüísticos según lo que él llama 'estructura bipolar del lenguaje'. Éste se organizaría alrededor de dos polos que orientan de dos modos sus relaciones: la metáfora y la metonimia. De estos análisis, Trías concluye que estas figuras retóricas constituirían una especie de *modus operandi* universal, algo así como "una lógica elemental, común denominador de todo pensamiento, que constituye un apriori del entendimiento humano (puesto que el apriori desgajado del criticismo kantiano tomaba como material 'etnográfico' únicamente la ciencia fisicomatemática de su época)"<sup>7</sup>. Ahora bien, el pensamiento al que aquí se hace referencia sería un pensamiento previo, anterior o apriórico con relación al pensamiento científico: un pensamiento, por así decirlo, silvestre o salvaje, es decir, no disciplinado ni controlado, al cual podría llamarse, con Lévi-Strauss, *pensamiento salvaje*. Precisamente, el estructuralismo entra de lleno en ese particular ámbito y trata de sorprender al pensamiento en aquellas zonas en las que no se halla todavía invadido por esa disciplina ulterior a la que la ciencia lo somete, y que en Occidente se conserva, como hemos dicho, en el lenguaje corriente, la simbología onírica y en el discurso literario o poético. Así, cabe llamar *pensamiento mágico* a esa forma de 'pensamiento salvaje' (Lévi-Strauss) no disciplinado. Todo consistirá, entonces, en ir determinando poco a poco cómo funciona; en primer lugar, diferenciándolo de la forma de saber que define a Occidente: la ciencia.

El saber científico dispone los signos según una forma de relación basada en la identidad y la diferencia. Por eso, desde su perspectiva, las categorías de las que se sirve la magia son espúreas, constante fuente de confusión y error, generalmente vinculadas a una facultad anímica promotora de confusiones e imprecisiones: la imaginación. Ya Platón insistía en que la categoría de semejanza impedía el conocimiento racional de las cosas en su identidad y diferencia. Pero es, quizás, con Descartes, en los albores de la modernidad, cuando son expulsadas definitivamente del banquete del saber. "Para Descartes, la 'semejanza' es una relación bastarda y turbadora que es-

---

della differenza, Garzanti, Milano, 1980, pp. 97-122, pp. 100-104. Por otra parte, en un texto tan lejano como *Lógica del límite*, Trías señalará que el pensamiento mágico debe pensarse como sustrato del pensar figurativo-simbólico (arte). Op. cit., p. 512.

<sup>7</sup> Ibid. p. 57.

tablece la imaginación y que impide el conocimiento racional de las identidades y de las diferencias"<sup>8</sup>. Por esta razón, "poesía y locura serán, desde entonces, las sombras de un saber que ya no tratará de similitudes sino de identidades y diferencias"<sup>9</sup>. Así, ese saber renacentista que hizo de la metáfora y la analogía una forma de conocimiento quedará relegada como no-saber. De hecho, se recluirá a la imaginación en el parque natural de la literatura y quedará desterrada como *saber*. En este sentido, El Quijote marcará históricamente el punto de inflexión. Como señala Foucault:

"El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje, tal como es dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como se fue institucionalizando poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XIX, es el que se ha *enajenado* dentro de la analogía. Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras; ignora a sus amigos, reconoce a los extraños; cree desenmascarar e impone una máscara (...). Dentro de la percepción cultural que se ha tenido del loco hasta fines del siglo XVIII, sólo es el Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia; por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza; para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos. En el otro extremo del espacio cultural, pero muy cercano por su simetría, el poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos y a pesar de ellos, oye otro discurso más profundo, que recuerda el tiempo en que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas. La Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos"<sup>10</sup>.

Es, pues, en el siglo XVII, cuando "se deciden aquellas oposiciones que deciden nuestra ontología natural: esa que escinde lo real de lo irreal, lo verdadero de la ficción o de lo fantástico, etcétera"<sup>11</sup>. Los siglos siguientes montarán sobre cada uno de estos órdenes de discurso una *superestructura* o una *racionalización* peculiar, la una complementaria de la otra, a saber: una teoría de la ciencia y una estética. El estandarte de la ciencia será la precisión del lenguaje; el de la literatura, la ambigüedad. Y así, entre la precisión y la ambigüedad, entre ciencia y literatura y sus racionalizaciones -epistemología y estética- bascula hoy día nuestro pensamiento. Pero esta escisión ha de relativizarse teniendo en la memoria un tiempo en que la ambigüedad -y la

<sup>8</sup> E. Triás, *Filosofía y carnaval*, p. 28.

<sup>9</sup> E. Triás, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 62.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, pp. 55-56.

<sup>11</sup> E. Triás, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 60.

semejanza, como proveedora continua de ambigüedades- constituía la categoría fundamental de un saber que no se distinguía de la literatura por una razón muy simple: porque ésta no existía todavía. Antes no había aquí 'ciencia', allá 'literatura', aquí 'verdad', allá 'ficción'. Anteriormente a esa escisión singular que acontece con Descartes sólo había un pensamiento unitario al que hemos venido en llamar *pensamiento mágico*. Y será en el siglo de las luces cuando la teoría del progreso legitime la definitiva exclusión de la magia del banquete del saber<sup>12</sup>.

3

Si magia y ciencia constituyen dos formas diferentes de saber, cabría señalar dos diferencias particularmente notables, partiendo, desde luego, de la convicción de que no constituyen etapas sucesivas en la evolución del espíritu humano, sino "dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximadamente ajustado al de la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias que constituyen el objeto de toda ciencia -sea neolítica o moderna- pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada"<sup>13</sup>. La magia es, pues, un sistema completo y no menos coherente consigo mismo que la ciencia: una 'lógica concreta de las cualidades sensibles' a decir de Lévi-Strauss. El eje de esta lógica es, también, la relación entre lo sensible y lo inteligible, lo particular y lo universal, lo concreto y lo abstracto, pero desde la analogía, rasgo que no sólo la une a los poetas y los artistas de nuestras sociedades, sino también a la gran tradición hermética de la Antigüedad y la Edad Media, precursora de la ciencia moderna<sup>14</sup>. Y mientras la ciencia produciría, de forma consciente, sus estructuras teóricas, el pensamiento mágico se hallaría, sí, estructurado, pero de forma inconsciente. Cabría, entonces, decir que la ciencia sería un saber consciente basado en la identidad y la diferencia; y la magia, en cambio, un saber inconsciente estructurado según las leyes de la metáfora y la metonimia.

---

<sup>12</sup> En *Lógica del límite*, nuestro autor dirá que el 'pensamiento salvaje' debe pensarse como sustrato del pensar figurativo-simbólico. "La Ilustración y la Modernidad, que trasmutan el logos en Razón (científico-técnica), surgen más bien a partir de la destrucción sistemática y de la ocultación y el encubrimiento del *pensamiento simbólico*". Op. cit., p. 512.

<sup>13</sup> C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, F.C.E., Méjico, 1964, p. 390. Citado por E. Trias *Metodología del pensamiento mágico*, p. 66.

<sup>14</sup> Cf. O. Paz, *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 79.

De otro lado, el hecho de que la magia sea un pensamiento totalitario que mantiene una imperiosa exigencia de determinismo, la distingue netamente de la ciencia, que sí acepta tanto el azar como los agujeros de sentido. Si la magia es un discurso sobre la totalidad y no tolera espacios desprovistos de significado, la ciencia, por el contrario, es un lenguaje especializado sobre objetos, no sobre la totalidad. Así, Trías, siguiendo a Lévi-Strauss, va a destacar una categoría fundamental del pensamiento mágico mediante la cual, éste puede llenar los agujeros de sentido que detecta en su exposición al mundo y consumir de este modo su determinismo terrorista. Esa categoría va a recibir el nombre de *signo flotante* (*mana*, *tíngalo*, *atusu*), recreación del concepto *significante flotante* acuñado por Lévi-Strauss. Ahora bien, como nota Mauss, esta categoría es, ciertamente, oscura, vaga, ambigua. Pero ello no va a deberse a una deficiencia de la noción o del signo, sino a su intrínseca peculiaridad, ya que intenta decir o señalar aquello que sobresale y excede toda comparencia. El signo flotante es un término del que disponen los sistemas lingüísticos humanos para referirse a algo que excede el ámbito de lo conocido, *indicando* o señalando en una dirección que desborda o excede ese espacio. De hecho, constituye una palabra del lenguaje corriente u ordinario cuya significación habitual se reduce a cero para señalar en otra dirección. Como comenta el mismo Lévi-Strauss, sería una forma de pensamiento universal que se produciría bajo ciertas condiciones o situaciones fuera de lo común, de carácter extraordinario e insólito, en las que parecerían quedar revocadas o en suspensión las leyes que rigen, con sus recurrencias observables, la vida diaria o habitual. Se trataría, pues, de situaciones u objetos que podemos designar, pero sin que sea posible determinar el referente último de esa aparición o la legalidad de la misma<sup>15</sup>. Así, "ese exceso que designan no es dable conocerlo: es lo que justamente se desconoce, lo arcano, lo exótico; es en cierto modo, el límite del conocimiento. Pero el recurso de esos signos flotantes hace posible traspasar el límite y nombrar siquiera ese más allá. Lo que se nombra con esos signos es, justamente, el más allá del límite, se halle éste donde se halle"<sup>16</sup>. No es de extrañar, dada esta descripción, que en las pági-

---

<sup>15</sup> M. Elíade describe en qué consiste la peculiaridad de la hierofanía, cuya transcripción lingüística es el signo flotante: "C'est toujours le même acte mystérieux; la manifestation de quelque chose de 'toute autre', d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde 'naturel', 'profane'". M. Elíade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1957, p. 17.

<sup>16</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 98. Subráyese la expresión 'se halle éste donde se halle'. Ello nos va a servir para comprender el pensamiento mágico como un pensamiento 'en dispersión'.

nas finales de *Lógica del límite*, Trías invoque de nuevo el 'signo flotante' para postular la existencia de un más allá de los límites del mundo. Por ahora, nos interesa destacar que "el pensamiento mágico, en virtud de esos recursos, ahonda en lo insólito e inexplicable y *salva el desnivel entre lo conocido y lo ignorado*. Constituye una forma de apropiación de una zona de misterio que un pensamiento terrorista en su afán de conocer no puede tolerar"<sup>17</sup>. El signo flotante sería, en consecuencia, la protesta que el *pensamiento mágico* levanta ante toda limitación de carácter negativo respecto del ámbito de lo que puede conocerse. De ahí la esencial polisemia que define a esos signos con los que tal pensamiento pretende nombrar lo insólito y extraordinario.

Pues bien, la particularidad de la ciencia será proceder mediante la eliminación de esos signos flotantes. Pero el hecho de que la ciencia no concluya jamás y sea por tanto progresiva, hace que ese pensamiento mágico, surtido de significantes flotantes, reaparezca una y otra vez. En cierto modo, la historia del conocimiento puede entenderse como la dialéctica entre magia y ciencia, una dialéctica asegurada por el desnivel aludido entre las palabras y las cosas conocidas. Pues si la ciencia hace avanzar el conocimiento por la senda segura, el discurso mágico, abre un nuevo espacio a la investigación, y, en este sentido, aun teniendo una relativa autonomía, es siempre funcional al científico, esto es, se constituye en un saber pionero o explorador. "La razón es ésta: se advierte un nuevo territorio pero no se sabe qué hacer con él. Y la única forma de apropiárselo consiste en clavar en él los símbolos entrañables y familiares, las cruces y las banderas: palabras disponibles que significan a

---

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 72. En *Lógica del límite*, nuestro autor señalará que "en cierto modo ese significante flotante sería la prueba evidente y elocuente de que en el propio *logos* se halla la exigencia de designar ese *excedente* relativo a cuanto puede ser significado. El signo flotante (*mana*, *tingalo*, *watasu*) sería, así, una protesta a toda limitación puramente *negativa* del ámbito de lo que puede decirse (con sentido)". *Op. cit.*, p. 508. Es más, esos signos designan "un *fondo oscuro positivo* que constituye la raíz y la fuente de donde manan, emanan o dimanan los 'entes' que pueden ser alcanzados por el *logos*. Pero éste no cesa hasta nombrar, a través de esas palabras o esos signos, esa *cosa* que se sustrae al decir, que nunca puede del todo comparecer, que se encierra en sí, o se agazapa en su propia 'interioridad', abriendo, así, en virtud de su misma resistencia y de su despliegue, la posibilidad misma del habla y del pensamiento, y concediendo a éste límite, frontera y horizonte". *Ibíd.* p. 511. Dicho *significante flotante* será, justamente, la matriz salvaje de lo que Trías llamará *logos* simbólico. De hecho, ya en *Filosofía del futuro*, Trías había dicho que estos signos flotantes, no sólo están en el origen de la experiencia de lo sagrado y lo religioso, sino que son también las fuentes de las que deriva la interrogación filosófica, "si bien pasadas las respuestas míticas, mágicas, por el tamiz crítico de una interrogación exigente". *Filosofía del futuro*, p. 39. Dicho tamiz *crítico* vendría de la mano de la conciencia lúcida de la identificación de ser y tiempo, es decir, de la renuncia a la hipótesis teológica. *Ibíd.* pp. 55-56.

la vez demasiado y demasiado poco"<sup>18</sup>. El discurso mágico es, por ello, ambiguo, mientras que el científico pretende, en cambio, ser preciso.

Por tanto, cabe preguntarse, con Lévi-Strauss, si no nos hallamos ante una forma de pensamiento universal que, lejos de constituir un estadio arcaico de la evolución del espíritu, aparecería en determinadas condiciones: que nos encontremos con un objeto insólito y singular al que no se puede nombrar con los términos disponibles ni explicar con los conocimientos adquiridos. ¿Qué significa eso? Que al habérmolas con un hecho extraordinario, echamos mano, en nuestro sistema lingüístico, de un significante disponible, que no es capaz de dar cuenta cabal de su correspondiente significado. De hecho, carecen de *referente* o de *objeto* precisos. Gracias a ellos, sin embargo, la magia puede acceder a una totalidad que de otra forma les quedaría sustraída. Esos signos tapan los agujeros de sentido con los que transige provisionalmente la ciencia.

#### 4

Trías ha construido ya los siguientes conceptos:

Magia: discurso ambiguo sobre un referente vago.

Ciencia: discurso especializado y preciso sobre un objeto determinado.

Filosofía: discurso que demarca la ciencia del 'no-saber'.

Si se establece un discurso sobre un referente vago (terreno peculiar de la magia) que posee las características del discurso científico, entonces, obtenemos el discurso metafísico.

Si se establece un discurso en el que el problema de la demarcación incide en el discurso mágico y en su terreno correspondiente, obtenemos un discurso teológico escindido de 'otro' discurso: heterodoxia, herejía) y un 'doble' del significante flotante que constituye su imagen invertida: mana se bifurca en una dualidad (dios/diablo)"<sup>19</sup>.

Una vez obtenidos los conceptos de magia, ciencia y filosofía, cabe combinarlos entre sí para producir otros dos conceptos: metafísica y teología. Al igual que la magia, la metafísica está poseída por la desmesurada ambición de conocer una totalidad que no le es dada y que se le presenta con los rasgos de lo enigmático y misterioso. También del mismo modo, la metafísica viene a suplir la laguna o deficiencia de lo ignorado mediante una valiente decisión: nombrar lo desconocido de una manera u otra. En este sentido, la metafísica incorpora todos los caracteres que distinguían a la magia de

---

<sup>18</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 77.

<sup>19</sup> *Ibíd.* pp. 84-85.

la ciencia. Podríamos decir que tanto la metafísica como la magia versan sobre el *vago referente de un signo flotante*. En efecto, si alguna noción encarna estas características –ubicuidad, vaguedad de significado, intención totalitaria-totalizante- ésa es la noción metafísica por excelencia, la noción de *ser*<sup>20</sup>. Y no sólo el ser, también el espíritu o la razón, lejos de ser, como para el positivismo, expresiones carentes de sentido o significación, serían términos cuyo valor semántico sería el mismo que el de *mana* o *tingalo* en la magia: *signos flotantes* que no hacen referencia a un objeto o referente preciso y definido, sino que aluden, por el contrario, a una totalidad o a un universo de contornos difusos o vagos.

Sin embargo, la metafísica se va a diferenciar esencialmente de la magia en que pretende ser un conocimiento conceptual, temático y preciso de esa totalidad: quiere constituirse en conocimiento riguroso y convertir ese vago referente en objeto de un discurso especializado y científico. Esa pretensión se ve en la descripción aristotélica de la metafísica como la ciencia del *ser en cuanto ser*. Esto indica, para Trías, que lo que este saber pretende es convertir la vaguedad del referente del signo *ser* en un objeto determinado, o distinguir ese objeto de otros objetos con objeto de constituirse en un saber especial y específico. Pero Trías descubre en ello lo que llama la *ilusión analítica*, consistente en tratar el terreno propio de la magia con los recursos lingüísticos característicos de la ciencia. “Llamaremos *ilusión analítica* a este intento de la metafísica por 1) convertir el signo flotante en signo preciso; 2) convertir la vaguedad del referente de dicho signo en objeto específico de un discurso; 3) convertir el carácter totalitario del discurso mágico en el carácter específico del discurso científico”<sup>21</sup>. Y al igual que en *La filosofía y su sombra* diferenció las filosofías ingenuas de las sofisticadas en virtud de su diferente conciencia metódica<sup>22</sup>, distingue ahora entre metafísicas fuertes y metafísicas débiles. El criterio discernidor es ahora la mayor o menor fuerza con la que se defiende la *ilusión analítica*. Entre las primeras se encuentran las de Aristóteles, Descartes o Hegel. Entre las segundas, las de Platón, Kant o Heidegger. Las primeras creen firmemente, por tanto, que es posible un tratamiento discursivo-racional-científico de los signos flotantes, esto es, que el ser puede ser objeto determinado de un discurso especializado. Las metafísicas débiles, por el contrario, aunque creen posible un discurso científico sobre el ser en

---

<sup>20</sup> Ibid. p. 97.

<sup>21</sup> Ibid. p. 102.

<sup>22</sup> E. Trías, *La filosofía y su sombra*, pp. 71-81.



tanto que objeto de reflexión, suelen considerar que el discurso racional no lo agota. En cualquier caso, las metafísicas (fuertes o débiles) son unitarias a nivel de problemática y diferentes a nivel de modalidad: la conversión del signo flotante en objeto de un discurso especializado. Cabe decir, en consecuencia, que la metafísica es un intento, aunque siempre fallido, por ahogar el carácter flotante, vago, difuso, de los signos del discurso mágico. Trías señala además que esta forma de discurso nace con Parménides, en el preciso instante en que convierte un signo flotante (el ser) en objeto de un discurso especializado. Pero adquiere auténtica carta de ciudadanía en el momento en que, con Aristóteles, se funda conscientemente un discurso del ser *en tanto que ser*.

Con respecto a la teología, digamos, brevemente, que surge como resultado de la aplicación de la filosofía (estructura de demarcación) al ámbito del pensamiento mágico. La teología, pues, hablará, no sólo de dioses o de Dios, sino también de demonios, del diablo. Así, "desde que surge la estructura de la demarcación e incide en el terreno de la magia -doblando el signo flotante y su referente en la dualidad de dioses y demonios- no hay discurso sobre este terreno que no aparezca hermanado a 'otro discurso' expulsado, denunciado. No hay, pues, *Summa Theologica* sin *Summa contra gentiles*, ni habrá Reforma sin Contrarreforma. En el fondo, la teología es ese gesto ritual que separa o escinde, esa conciencia judicial superpuesta sobre el terreno mágico: es, *en una palabra, la superestructura de la magia y su semáforo*"<sup>23</sup>. De otro modo: si la filosofía viene a ser un 'semáforo del saber' (la emergencia de la estructura inclusión/exclusión en el ámbito del saber), la teología será un semáforo de los signos flotantes.

Pues bien, Trías se va a preguntar si tiene sentido, hoy, ahora, seguir cultivando el discurso metafísico tal y como se ha concebido, como síntesis de ciencia y magia. Se trata de llevar a conclusión el esfuerzo metafísico iniciado con *La filosofía y su sombra*. Allí nos preguntábamos por la *racionalidad inmanente* del discurso metafísico. Éste ha aparecido ya lleno de sentido en su vinculación a la magia. Pero el descubrimiento de la operación que la distingue históricamente de ésta, a saber, la conversión del 'signo flotante' del pensamiento mágico en el lenguaje conceptual propio de la ciencia, o dicho de otra manera, la determinación *científica* del espacio de la magia, revela su límite interno y su cinismo, al asumir como criterio último de verdad el concepto científico fundado en los criterios de la identidad y la dife-

---

<sup>23</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 146.

rencia. La metafísica tiene su razón de ser en la *ilusión analítica*, ya lo hemos visto. Pero el desvelamiento de la misma no puede conducir, como en Carnap, a promover su eliminación de la cultura. La metafísica ocupa una zona legítima que es necesario habitar y transitar: el terreno en el que afina un discurso mágico cuya legitimidad viene asegurada por el carácter finito del conocimiento y por su naturaleza provisional y revisable. Pero ello implica, asimismo, liberarse del *logos* que se ha considerado válido para ello: el concepto científico, basado en los criterios de la identidad y la diferencia. Carnap supera la metafísica, pero escamotea el problema subyacente: el espacio del pensamiento mágico que ocupa el intersticio entre lo conocido y lo arcano, entre lo sabido y lo ignorado. Por tanto, para Trías, la magia es legítima, y su cultivo, signo de cultura, de una cultura abierta, no represiva, que distingue actividades y las potencias en todas las direcciones o estrategias. Y puesto que sabemos que ciencia y magia se distinguen en tanto que estrategias diferentes, cabe preguntarse por qué eliminar una a favor de la otra<sup>24</sup>:

¿Por que esa manía 'progresista' por afirmar algo 'nuevo' a costa de la 'negación' o vejación de lo 'antiguo'? ¿O es que no pueden afirmarse todas las Musas a la vez...? ¿Cuándo aprenderemos a ser rigurosamente politeístas...? <sup>25</sup>

En este sentido, el retorno del pensamiento mágico "sería cura, salud mental: rescate de un pensamiento que ahora es inconsciente y sólo aflora en sueños, en delirios, en chistes o en actos fallidos; o en esas alucinaciones que guardan estrechas relaciones con el proceder del pensamiento mágico; son esos márgenes -onirismo, magia, poesía- los que conviene 'liberar', señalando el método de su emergencia"<sup>26</sup>. El problema fundamental, a este respecto, va a ser la determinación del pensamiento mágico como lenguaje. En efecto, si la magia es legítima, ¿cuáles son las reglas de ese 'juego lingüístico'? Para Trías, habrá que hablar de un 'lenguaje en vacaciones', esto es, un lenguaje liberado justamente de las reglas por las que el lenguaje 'significa'. Así, "quien como yo -frente a Wittgenstein- cree que también el lenguaje merece de vez en cuando unas desahogadas vacaciones -sobre todo después

<sup>24</sup> Sorprende encontrar, en un texto tan alejado tanto cronológica como intelectualmente de éste como *Filosofía del futuro*, la convicción de que arte y filosofía "sólo pueden vivir y crecer en libertad. Son las obras liberales por excelencia, son el síntoma mismo de una cultura liberal". Op. cit., p. 122. En la segunda variación abordaremos la diferencia entre el pensamiento mágico, de un lado, y arte y filosofía, de otro.

<sup>25</sup> E. Trías, *La dispersion*, p. 146.

<sup>26</sup> E. Trías, *Metodología del pensamiento mágico*, p. 147.

de varios decenios de represión logicista- comprenderá, esta vez junto con Wittgenstein, que no hay medias vías entre la experiencia científica del mundo y la experiencia mística -y que ambas son legítimas"<sup>27</sup>. Se trata, por tanto, de tematizar ahora el 'juego lingüístico' propio de la magia.

## UN 'LENGUAJE EN VACACIONES': LA DISPERSIÓN

### 1

Antes de abordar el 'lenguaje en vacaciones', es necesario hacer un breve inciso y retomar un punto que dejamos sin desarrollar unas páginas atrás. En el segundo capítulo, en la parte dedicada a la metafilosofía, decíamos que en el fondo la filosofía había tratado siempre con juicios valorativos sobre lo que la filosofía *debía* ser. "Es más, la metafilosofía termina por descubrir en el juicio valorativo, o simplemente en el juicio -en la conciencia judicial- el lugar común que reúne en unidad y agrupa en unidad al gesto filosófico y a su correspondiente discurso"<sup>28</sup>. Con otras palabras: toda supuesta

---

<sup>27</sup> Ibíd. p. 146. En la tercera variación, a partir de *Los límites del mundo*, Trías se debatirá intensamente con Wittgenstein acerca de los límites de lenguaje y mundo. Pero ya aquí cabe señalar que la expresión 'lenguaje en vacaciones' procede de Wittgenstein, para quien "los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje se va de vacaciones", es decir, cuando se libera de su función cognoscitiva. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (citado por Manuel Cruz en su "Introducción" a L. Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*, Paidós, 1997, pp. 9-28, p. 9). Nosotros creemos, además, que Trías interpreta esta expresión desde Nietzsche. En efecto, para éste, el lenguaje, cuando produce metáforas y metonimias, "ha arrojado de sí el signo de su servidumbre; mientras que antes se esforzaba con triste solicitud en mostrar el camino y las herramientas a un pobre individuo que ansía la existencia y se lanza, como un siervo, en busca de presa y de botín para su señor". F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 36. El 'lenguaje en vacaciones' sería, pues, un lenguaje "poseído de placer creador" (Ibíd. p. 35) objetivado en un torrente de metáforas y metonimias, que apuntarían a "una x que es para nosotros inaccesible e indefinible" (Ibíd. p. 24). De hecho, "ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un almacén para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos y sí por intuiciones". Ibíd. p. 36. Y bien, desde este punto de vista, ¿en qué consiste la aportación triasiana? Para nosotros es la siguiente: ese 'lenguaje en vacaciones', liberado de su función cognoscitiva, funda la razón, pero en el sentido de que, al hacerlo, abre también, desde sí, en tanto que instancia hermenéutica que une-y-escinde, otro ámbito: aquello que viene a ser, en cada momento, la sinrazón, lo oculto, lo enigmático. De ahí que ese lenguaje sea un lenguaje en dispersión. En la segunda variación, insistirá, si bien desde un planteamiento ontológico, en esta apertura, y acudiendo a Kant, mostrará que, aun cuando arte y filosofía, enraízan en ese espacio mediador, el arte, como símbolo, viene a ser el lugar que objetiva ese límite. A partir de *Los límites del mundo*, Trías tratará de dar expresión ontológica a ese límite o espacio mediador.

<sup>28</sup> E. Trías, "El discurso sobre la filosofía", en *Cuadernos hispanoamericanos* 241, 1970, p. 185.

revolución filosófica, como también señala Rorty<sup>29</sup>, proponía, frente a los intentos pasados, como sentido propio de 'filosofía', la realización de una tarea mediante la aplicación de un determinado conjunto de orientaciones metodológicas. Es decir, los filósofos sustituían una concepción de la filosofía ("la filosofía *debe ser x*") por otra. Y este *deber ser* no era sino un juicio valorativo de la conciencia judicial que trataba de imponerse reclamando la incondicionalidad de sus presupuestos. Pues bien, para Trías, esto supone una 'moralización' del saber, ya que pretende alzarse al fundamento último sin supuesto alguno y oculta éstos bajo proclamas de evidencia y certidumbre, esto es, establece como firmes y seguras (incondicionadas) unas coordenadas de interpretación del saber que, por otra parte, siempre se revelan infundadas<sup>30</sup>. Dicho de otra forma: la astucia de la moral seduce al pensamiento a buscar la seguridad y el asidero de la fe incommovible, huyendo de la tragicidad de la experiencia, del devenir y de la diversidad<sup>31</sup>. Y al hacerlo, la conciencia judicial cae en la demarcación del sí y del no, pero de un sí que es, como ha descubierto en su primer trabajo, cómplice de ese no<sup>32</sup>. Esta demarcación constituye un intento de moralizar el saber, es decir, de crear 'buenas conciencias', o, como señalaba Derrida, de esconder una decisión y una responsabilidad bajo la máscara del saber incontrovertible. Así, Trías va a poner de manifiesto, además, que bajo esta ocultación se van a jugar consecuencias de carácter ontológico y, al mismo tiempo, una concepción de la actividad filosófica: en primer lugar, el ser se comprenderá como fundamento (suelo, basamento) último de la realidad (por lo cual, el devenir perderá el rasgo de movimiento 'azaroso' para pensarse como ya desde siempre 'orientado') y el *logos* como *speculum* del fundamento; a continuación, el pensamiento filosófico será definido como búsqueda del fundamento y, por tanto, como previsión del devenir. Cabe, entonces, apuntar que la filosofía moraliza el devenir cuando le dota de sentido, orientación o finalidad. Moralizar es, pues, también, prevenirse contra el devenir mediante predicciones que aseguren la certidumbre<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Cf. G. Bello, "Introducción" a R. Rorty, *El giro lingüístico*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 9-44.

<sup>30</sup> Cf. E. Trías, *La dispersión*, pp. 15-37 y pp. 177-191.

<sup>31</sup> "La moral asedia al pensamiento y le invita a la seguridad y al asidero de la 'fe'". *Ibíd.* p. 25.

<sup>32</sup> "La filosofía demarca, escinde: 'moraliza' el saber. La magia lo 'desmoraliza'...". *Ibíd.* p. 190.

<sup>33</sup> "'Moralizar' el devenir equivale a dar a la historia un 'sentido', una 'finalidad', un 'curso'. Y extraer de ella, como cobro, una 'moraleja'". *Ibíd.* p. 177.

Pero nuestro pensador va a ir más allá al señalar que si la demarcación (/) es solidaria de la conciencia judicial (que se expresa mediante el juicio valorativo de lo que la filosofía 'debe ser'), ésta, por su parte, lo va a ser del signo interrogativo (?). La razón interrogativa (pregunta por el ser, por el sentido del ser) es, por lo tanto, pensamiento *moralizado* porque busca una respuesta, y una respuesta definitiva, segura, firme, inmovible: Dios. Por tanto, la 'crítica a la razón interrogativa' deviene por sí misma una *genealogía de la moral* en filosofía. Y sólo trascendiendo esta modalidad de razón podrá cancelarse la estructura de la demarcación y ponerse las bases de un pensamiento afirmativo, es decir, extramoral. Veámoslo más detenidamente en el apartado siguiente.

## 2

Como muestra el análisis llevado a cabo, el objetivo final de Trías no es, propiamente, hacer metafísica (síntesis de magia y ciencia), sino liberar el pensamiento mágico inhibido por la filosofía. Se trata, pues, de abrir un camino (*metodología*) que conduzca, a la vez que lo legitima (desmarcándolo), al ejercicio del pensamiento mágico, siendo la magia precisamente aquella forma de pensamiento universal y permanente (por tanto, no exclusiva de los pueblos llamados 'primitivos') que acontece en el espacio (epistemológico) entre lo conocido y lo arcano, que la metafísica pretende ocupar, pero siendo siempre, a este respecto, fallida, por cuanto mantiene, en virtud de la 'ilusión analítica', una pretensión cientificista en relación al signo flotante. Así pues, tiene razón el positivismo lógico en señalar que la metafísica es algo disonante. Pero lejos de concluir de ello su necesaria eliminación de la cultura, se hace imprescindible atravesar su *decir* si queremos dar cuenta de este carácter. Y Trías encuentra su ineficacia en un falso medio de expresión, en un equívoco ropaje lingüístico.

En efecto, para nuestro autor, la metafísica surge en el instante en que, con Parménides, el vago referente de un signo flotante (el ser) se convierte en objeto de una explicitación precisa y coherente: esa que enuncia su tautológica y esférica verdad. Pero se trata de reconocer que la metafísica adultera el pensamiento mágico subyacente por cuanto trata de convertir el espacio (legítimo) de la magia en 'objeto' de un discurso científico. No hay adecuación, pues, entre el 'juego lingüístico' de la ciencia y el 'espacio' mágico (el espacio limítrofe entre lo conocido y lo arcano). Ciertamente, ciencia y magia son lenguajes distintos con finalidades distintas y con principios ló-

gicos diferentes. Por ello, liberar a la magia de su represión cientista, esto es, de la filosofía, significa invalidar la problemática filosófica de demarcación entre saberes verdaderos y saberes que no lo son: tal ha sido el esfuerzo llevado a cabo en *La filosofía y su sombra* y *Filosofía y Carnaval*. A continuación, se trata de buscar un nuevo 'juego lingüístico', una forma de decir adecuada a ese espacio intersticial, al que Trías llama 'lenguaje en vacaciones'. Este juego de lenguaje no se propone construir conceptos con significación precisa, sino que, por el contrario, pretende ser una "libre divagación o *juego con conceptos*"<sup>34</sup>. Su legitimidad vendría asegurada por el carácter 'finito' del conocimiento, por su no conclusividad constitutiva y por su naturaleza provisional y revisable<sup>35</sup>, esto es, por la existencia de un ámbito de la experiencia (límite entre lo conocido y lo arcano) que señala siempre hacia lo desconocido desde una altura determinada de conocimiento. De esta forma, el 'lenguaje en vacaciones' trataría de 'decir' eso que siempre, en cada estadio, escapa a la configuración finita del conocimiento (ciencia): algo así como "una holganza a través de las palabras y de las cosas"<sup>36</sup>.

Este 'lenguaje en vacaciones' poseería, por tanto, el mismo aliento que anima toda poesía y literatura -su carácter esencialmente lúdico-, sólo que sus juegos no tendrían lugar sobre el plano de la expresión (la forma), sino sobre el plano de los contenidos: serían juegos conceptuales. El usuario compondría entonces su propio discurso a partir de los cabos sueltos, o áreas poco definidas y confusas, de los discursos científicos. Y ello porque estas áreas apuntarían a espacios que la ciencia no habría podido colonizar todavía con sus métodos. El objetivo sería, pues, trascender el desnivel entre lo conocido y lo ignorado. Pero ello caracterizaría este 'lenguaje en vacaciones' como un auténtico pensamiento nómada. En efecto, si la ciencia se define por su avance y progreso en el ámbito del saber metódicamente controlado, la magia sería aquel discurso que no se anularía por ello, sino que se vería constantemente desplazada de lugar, de signo, abriendo de este modo brechas de sentido, susceptibles de ser cultivadas, o colonizadas, posteriormente, por el discurso científico<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 159.

<sup>35</sup> Continuando estas intuiciones, Trías comentará en *Filosofía del futuro* que "arte y filosofía son guías de acción y ciencia, perennes anticipaciones de la experiencia científica o práctica". *Op. cit.* p. 174.

<sup>36</sup> E. Trías, *La dispersión*, Destino, Barcelona, 1991, p. 16.

<sup>37</sup> De ahí que Trías fuese integrado por Alan Guy dentro del apartado "Ludismo", junto con Fernando Savater. A. Guy, *Historia de la filosofía española*, pp. 479-506. Y como muy bien apunta J. Manzano en su tesis doctoral, este espíritu lúdico que aquí se propugna tiene cierta

El 'lenguaje en vacaciones' promovido sería, entonces, un pensar a la deriva, viajero, vagabundo, en constante desplazamiento y *dispersión*<sup>38</sup>, esto es, un pensamiento enloquecido. Como Trías mismo escribe, "el pensamiento es auténtico si cambia siempre de lugar, si es nómada". De hecho, "la dispersión no es objeto ni es discurso acerca de ningún objeto. Es dispersión de objeto y de discurso: multiplicidad jamás reunida, DIÁSPO-RA"<sup>39</sup>. No se trataría, pues, tanto de constituir un discurso científico acerca de un objeto ya dado, como de abrir nuevas brechas de sentido, nuevos caminos, nuevos senderos al pensamiento, y de recorrerlos, transitarlos y colonizarlos con las palabras, con el discurso. En ello va a consistir, por otra parte, el pensamiento extramoral, el pensamiento que no demarca. De hecho, la validez del pensamiento mágico radicaría en el gozo supremo en el ejercicio libre del pensamiento sin cadenas. De ahí su exaltación de la *ocurrencia* y el *acontecimiento*. Se trataría de acoger lo insólito, lo inaudito, lo extraordinario, lo que está más allá de los límites de nuestro lenguaje y nuestro saber. El reconocimiento de la 'falta de sentido' (según el positivismo) de este uso del lenguaje no traería como necesaria consecuencia su eliminación, sino, por el contrario, la localización de un área estructural (límitrofe) problemática a la que el humano deseo por conocer no puede renunciar. Y si estamos de acuerdo en el carácter 'serio' de la ocupación científica, esta nueva tarea tendrá, necesariamente, un espíritu lúdico.

El pensamiento mágico o lenguaje en vacaciones se va a distinguir también frente a la metafísica. Si el error de ésta había sido su eterna pretensión por emular a las ciencias, el pensamiento mágico se libera de estas cadenas. Así, el paso de la filosofía al pensamiento mágico viene a consistir en la sustitución de los signos de interrogación (¿?: la pregunta por la *episteme*, la pregunta por el ser o el sentido del ser), solidarios de otro signo (/: la demarcación), por los de admiración (!). En efecto, el pensamiento mágico no pregunta, sino que exclama: no se trata de hacer problema del conocimiento y el *saber*, sino de encontrar y hallar. La interrogación es entendida

---

relación con el ambiente sesentayochista de rebelión contra el 'espíritu de la pesantez', en la que se defendían, entre otras actitudes, 'la insoportable levedad del ser' (Kundera). J. Manzano, *Eugenio Trías: nuevos escenarios para la metafísica*, tesis doctoral, Barcelona, 1992, p. 89.

<sup>38</sup> El libro *La dispersión* inicia, de hecho, la 'serie mágica', es decir, el ejercicio de ese pensamiento mágico que hemos descrito. Trías anuncia una trilogía. A *La dispersión* le siguen, pues, otros dos títulos: *Meditación sobre el poder* y *Tratado de la pasión*. Pero ¿son estos dos últimos textos, en propiedad, 'pensamiento mágico'?

<sup>39</sup> *Ibíd.* p. 25, p. 78. Quizás por ello, *La dispersión* no sea, propiamente, discurso, sino colección de aforismos.

como solidaria de un deseo que tiene en la falta y el vacío su raíz, mientras que la exclamación lo es de un *Eros* afirmativo que goza de lo que encuentra (el don). Y mientras que el signo interrogativo, como veíamos antes, termina traduciéndose en la demarcación (/) del sí y del no, la exclamación, en cambio, afirma la pluralidad y la diversidad de lo que hay, sin negar la singularidad de cada cosa. "La razón interrogativa conduce sin apelación a una RESPUESTA DEFINITIVA: Dios"<sup>40</sup>. Y esa respuesta definitiva es siempre fundamento absoluto, incontrovertible. Por ello, el pensamiento filosófico es pensamiento moralizado, pensamiento de la creencia, la fe y el asidero seguro que escinde mediante la demarcación. El auténtico pensamiento se dispersa, entonces, acogidos, por el devenir, la diferencia y el azar. No hay *telos*, finalidad o sentido: tan sólo la exuberancia del pensamiento en su puro ejercicio de admiración ante la singularidad de la cosa: es un *logos* que canta, danza, baila, celebra lo que le sale al paso, lo que hay; un *logos* que tiene en el asombro su raíz última. Y el ejercicio de este *logos* sería "una filosofía que se limita a perseguir con el dedo lo que hay, señalando; una filosofía que hace de la palabra un simple movimiento del dedo índice: señalización de tal sensación desapercibida, de tal emoción olvidada..."<sup>41</sup>. De ahí su fidelidad al mundo sensible, a la sensación, al *padecimiento* o herida en la piel: en, general, a la vida de la carne.

Ciertamente, Trías es consciente de que Platón concibe el asombro como origen de la filosofía. Pero ello quiere decir que la filosofía, si se origina en la exclamación ante las cosas del mundo, lo hace para, enseguida, mediante la pregunta a la que antecede, abandonarlas en dirección a algo que no se muestra a la vista y que es siempre esencia, fin, fundamento: Ser, Idea. "Importa señalar esa trascendencia: fijar la atención en ese instante en que, al decidirse la filosofía por la vía de la interrogación, despeja ésta fuera del ámbito o elemento sobre el que inicialmente incidía la interrogación. Pues se pregunta por eso que hay y ofrece dificultades. Pero en el curso que conduce de la pregunta a la respuesta algo ha sucedido: algo a lo que podríamos denominar *un cambio de elemento*"<sup>42</sup>. En ese cambio de elemento se da el paso de lo singular al universal, de lo sensible al concepto. "La interrogación aparece, por tanto, como la condición de posibilidad de la escisión entre inmanencia/trascendencia. Ella se sitúa en el intersticio entre ambas: ha sido

<sup>40</sup> *Ibíd.* p. 32.

<sup>41</sup> E. Trías, "De nobis ipsis silemus", p. 30.

<sup>42</sup> E. Trías, "Bajo el signo de interrogación", en *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, pp. 256-274, p. 268.



acuciada y engendrada precisamente por las dificultades de la inmanencia (y por la insatisfacción que producen esas aporías) y ha sido despejada o respondida en la trascendencia”<sup>43</sup>.

Trías se pregunta ahora si es inevitable el signo de interrogación como consecuencia del de admiración. En efecto, ¿qué sucedería si, en lugar de pensar la admiración como condición de posibilidad de la interrogación, la entendiéramos de otro modo? ¿Quizás como una *insistencia* en la admiración, en el asombro-embarazo-vértigo, sin evitarlo o esquivarlo, sin rebasarlo en la actitud interrogativa? Habría en todo caso, en la historia del pensamiento, un precedente de lo que se defiende: Heráclito. Heráclito es, en efecto, “la prueba fáctica de esa posibilidad: *la contraprueba a la asunción indiscutida de la interrogación como secuela inevitable de la admiración*”<sup>44</sup>. Trías propone, pues, frente a la interrogación, la insistencia en la inseguridad, sin tratar de reducirla o esquivarla. Esta forma de pensamiento sería, así, un pensamiento que exclama y canta.

### 3

Frente al *logos* filosófico, el *logos* poético (mágico) se mantendría al nivel de la certeza sensible: sería un *logos* que encuentra y halla, no que desea y busca. De hecho, sólo trascendiendo la ‘razón interrogativa’, solidaria de la demarcación (/), en una ‘razón exclamativa’, la estructura inclusión/exclusión podrá cancelarse definitivamente<sup>45</sup>. Y entonces, el dilema acaba estableciéndose entre preguntar, que lleva a la estructura de la demarcación (/), o cantar y afirmar la diversidad de lo que hay, es decir, se precisa elegir entre filosofía y poesía (pensamiento mágico). Y ello porque la poesía es siempre el pensamiento de la afirmación, el devenir, la pluralidad, lo sensible, la deriva. Y afirmar esa pluralidad equivale a abandonar el pensamiento de la identidad.

Esta afirmación de la pluralidad y el azar tiene su traducción, en el campo de la escritura, como *aforismo*. Frente al sistema, el aforismo abre nuevos caminos, sugiere, evoca. Al mismo tiempo, lleva inscrito en su inte-

---

<sup>43</sup> *Ibíd.* pp. 269-270.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 272. Cabría señalar aquí la cercanía de Trías a la María Zambrano de *Filosofía y poesía*.

<sup>45</sup> Adelantemos que el avance de la segunda variación sobre la primera será un retroceso lógico sobre lo que aquí se está afirmando. Es decir, en la siguiente variación, Trías pensará el espacio humano como el espacio limítrofe donde se dan unen-y-escinden la pasión y la razón (la interrogación). Así, podrá definir al hombre como ‘signo de interrogación hecho carne y sangre’ (*Filosofía del futuro*, p. 35).

rior el momento de su génesis, el azar y el devenir: el acontecimiento. De ahí que también muestre la huella de la carne y la sensibilidad. El aforismo, como escritura de la carne, dibuja entonces otra concepción del sentido: su capacidad de seducción, su música. "El sentido de un enunciado es ese hilo rojo o electricidad que hace cómplices a emisor y receptor en una danza común... El sentido es mayor o menor según si es más o menos fuerte la descarga"<sup>46</sup>. De hecho, la reivindicación del momento sensible del conocimiento trae consigo la reivindicación de la materialidad del signo lingüístico. Trías concibe así las palabras como "dardos que se clavan en la piel" y el sentido o la idea, como "la cicatriz de una herida o picadura"<sup>47</sup>. Por ello, la escritura aforística viene a ser, además, inscripción en la carne de quien lee, tatuaje. Y no sólo eso. Cada aforismo, como veremos en el próximo capítulo, viene a ser un nuevo disfraz, una máscara nueva: resultado de la destrucción de la identidad del sujeto y afirmación incondicional de la pluralidad de máscaras (estados pulsionales) y del devenir.

El pensamiento mágico, como poesía, es, así pues, un pensamiento afirmativo de lo singular en tanto que singular ("y no olvidemos que algo es 'singular' siempre que lo reputemos 'extraordinario'"<sup>48</sup>). Y no sólo porque la poesía registra y destaca 'singularidades', sino porque "invierte el proceso de la ciencia: desmonta recurrencias, leyes y descubre, bajo las mismas, excepciones, sorpresas"<sup>49</sup>. Por ello, la poesía constituye la auténtica 'ciencia del singular'<sup>50</sup>. La poesía nos revela, en efecto, aquello que la ciencia (pensamiento moralizado) y la representación (el concepto) ocultan o tratan de someter: el singular. De hecho, el singular (la pequeña diferencia) es siempre aquello que escapa a la representación. El singular, por el contrario, es lo que 'repite'. Para Trías, pues, con Deleuze, 'repetición' no es lo mismo que 'representación': ésta únicamente trae al tiempo presente el espectro de lo recordado; en cambio, aquélla es un efectivo retorno del pasado, verdadero gozo y gaya ciencia. Por tanto, la repetición es la única manera de afirmar el singular frente a las pretensiones del concepto. La repetición es, de hecho, la verdad misma del 'eterno retorno' en síntesis con la 'voluntad de po-

---

<sup>46</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 124.

<sup>47</sup> *Ibíd.* p. 67.

<sup>48</sup> *Ibíd.* p. 46.

<sup>49</sup> *Ibíd.* p. 49. Tendremos que recordar estas ideas a la hora de analizar *Filosofía del futuro*.

<sup>50</sup> "La poesía es la verdadera ciencia exacta: esa ciencia de lo 'singular' soñada por Aristóteles". *Ibíd.* p. 48. Poco más adelante, se dice que "la ciencia es poesía bajo el manto de la moral".

der<sup>51</sup>. Y esta síntesis implica una concepción del tiempo, para la que el pasado no está definitivamente muerto y sepultado, y el futuro no es *novum* absoluto. Así, nuestro autor comienza a pensar el tiempo, no ya como *línea*, sino como *variación*.

El 'pensamiento mágico' se va determinando, pues, como aquella modalidad de pensamiento que anula la pregunta como base de la filosofía y se limita a cantar lo que hay de forma poética. Se trata de una filosofía plenamente afirmativa que aboga por un *logos* que asume el riesgo de arrojar al devenir, a la diversidad, al azar, al Acaso. Ello trae consigo una crítica radical a las ideas metafísicas de ser, sujeto (yo), fundamento y verdad, y una redefinición de lo que quepa entender por devenir, singular, acontecimiento, máscara, pluralidad. Y ello tendrá inmensas consecuencias para la noción de sujeto, de verdad, de *logos* y de ser. Esto lo veremos en el siguiente capítulo.

---

<sup>51</sup> "No se olvide que el juicio sintético de Zaratustra une en un mismo enunciado Eterno Retorno y Voluntad de Poder" *Ibíd.* p. 48. Ahora bien, "una mala inteligencia del eterno retorno trocaría esta doctrina en ideología de la neurosis. Una mala inteligencia de la voluntad de poder -que es voluntad de exceso y sobrepujanza- haría de este concepto la apología del caudillaje. Y una mala inteligencia de esa afirmación de lo que hay (AMOR FATI) convertiría ese gozo en conformismo o en defensa de lo 'establecido'". *Ibíd.* p. 49.



## CAPÍTULO QUINTO

### EL ACONTECIMIENTO, LA MÁSCARA Y LA ESCRITURA DE SÍ.

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

En el primer capítulo, veíamos a Trías sacar a la luz cómo la aparición de la filosofía (en tanto *semáforo del saber*) supuso una transformación de la 'sabiduría libre' anterior (pensamiento mágico), en virtud de la emergencia, al nivel del saber, de la estructura inclusión/exclusión, que, según Foucault, ha caracterizado a la cultura occidental desde Descartes. Por otra parte, también pudimos advertir cómo el surgimiento de la razón moderna (que se afianza definitivamente con Descartes, pero que, en tanto pensamiento de la identidad y la diferencia, ancla sus raíces más profundas en la filosofía platónica), fue simultánea a la inhibición de la experiencia trágica en la que Mismo y Otro comunicaban. El resultado de esta investigación había sido la emergencia de un espacio de sentido que había sido olvidado por la razón occidental: la barra o signo de oposición-articulación (/). Por ello, Trías puede decir: "Mi filosofía constituye la penosa incursión en un signo (/) y en todas sus implicaciones"<sup>1</sup>. En efecto, el pensador español trata de llevar el pensamiento filosófico a otro terreno del que viene siendo usual en Occidente. Ese terreno viene a ser el espacio, entre la razón y su sombra, entre las luces y las sombras, donde tiene lugar la 'experiencia trágica' de la mediación. En esa zona ambigua se situaban ya el escritor y el artista modernos (Sade, Goya, Van Gogh, Raymond Roussel) y algunos filósofos que recordaban a la Razón moderna su surgimiento a partir de la ocultación de la experiencia trágica (Nietzsche, Foucault). Pues bien, para Trías, estas figuras debían ser hoy correspondidas por una reflexión teórica que tratase de dar coherencia lógica a ese conjunto disperso de experiencias. Tal era la (difícil) tarea de una 'filosofía del futuro' que nuestro filósofo se proponía llevar a cabo.

Por otra parte, en el capítulo cuarto intentamos determinar la idea de 'pensamiento mágico' (aquella modalidad de saber que quedó transformada tras la irrupción de la estructura inclusión/exclusión) en oposición a las de ciencia y metafísica. Identificamos en él un rasgo que consideramos,

---

<sup>1</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 188.

junto con Trías, esencial: el uso de 'significantes (o signos) flotantes'. Esta modalidad de significantes registraba, según vimos, la experiencia de una revelación súbita, repentina, de algo extraordinario (lo que Eliade llama una 'hierofanía') que suspende el 'yo' del tiempo profano, así como las leyes y costumbres sobre las que asentamos nuestras vidas en el tiempo de lo 'cotidiano'. Ese significante estaba atravesado por un límite entre lo conocido y lo arcano. Señalaba, desde una altura dada de conocimiento (ciencia), en dirección a un 'más allá' de ese límite. Indicaba 'algo' (en el sentido de 'apuntar hacia') que escapaba al conocimiento regular de las cosas. Así pues, la magia nos había ayudado a localizar ese espacio (válido y legítimo) intersticial, el 'entre', la 'y', en el que la ciencia se muestra ineficaz (en el sentido de que todavía no lo ha 'colonizado'). Y para Trías, se trataba de abrir cauce, en ese espacio, a un lenguaje liberado de sus obligaciones científicas, que diese voz a esa modalidad (igualmente legítima) de experiencia: un 'lenguaje en vacaciones' o juego de conceptos. Ese lenguaje tendría, además, la ventaja de ser 'funcional' a la ciencia, en el sentido de que señalaría o indicaría hacia 'algo' sobre lo que aquélla todavía no habría podido hincar el diente. Y en la medida en que colgaba de los límites mismos del saber, ese 'lenguaje en vacaciones' constituiría un lenguaje nómada, un lenguaje en dispersión.

## 2

Ahora bien, este juego lingüístico venía a ser un lenguaje esencialmente exclamativo que registraba la revelación de lo insólito e extraordinario. El 'pensamiento mágico', como poesía, destacaba las 'singularidades', o las liberaba de la ocultación del concepto o la representación. Podía ser definido, por ello, como la auténtica 'ciencia del singular'. Pues bien, Trías va a pensar ahora el momento de la revelación del singular y su registro lingüístico como la irrupción del 'acontecimiento', irrupción que provoca 'ocurrencias'<sup>2</sup>. En este sentido, es experiencia que tiene por consecuencia la disolución de la propia identidad y el estallido del sistema de ideas o 'creencias' (Ortega) sobre las que están asentadas nuestras vidas. Para Trías, además, tomar por centro esta modalidad de experiencia trae consigo una nueva manera de lo que quepa entender por 'hombre' y por singular. Por un lado, en efecto, el 'acontecimiento' libera en él una pluralidad imprevisible de 'más-

---

<sup>2</sup> Recordemos que una de las críticas que Trías lanzaba al estructuralismo era su reducción del universo humano a la trama objetiva de la estructura. De otra forma: para Trías, el estructuralismo erraba al sofocar o marginar la relevancia del acontecimiento y su capacidad disolvente.

caras'. Es más, sirve como *experimentum crucis* para dilucidar la difícil cuestión de la naturaleza humana<sup>3</sup>. De hecho, para el autor español, el hombre (la naturaleza o condición humanas) habrá de releerse, a la luz de esa experiencia, como máscara o 'persona' en su radical sentido etimológico. Se trata de proponer, frente al existencialismo y el estructuralismo, la concepción de la vida humana, individual y social, como teatro, y de recuperar la conciencia escénica, perdida con la modernidad, del *gran teatro del mundo*. Esta propuesta implica la disolución de la identidad o *self* y el replanteamiento de otros conceptos involucrados en la identidad del 'yo': especialmente los de tiempo y temporalidad, o los de historia e historicidad. Por otro lado, el acontecimiento redefine el sentido del 'objeto', en tanto en cuanto afirma un ser que precede a la acción del pensamiento, y que, por tanto, no está sometido *a priori* a las estructuras cognoscitivas humanas: el singular, lo insólito y extraordinario. Del mismo modo, el acontecimiento redefine lo que quepa entender por pensamiento: acción productiva que acoge ese ser: la *ocurrencia*. Cabría aventurar, por lo tanto, la hipótesis según la cual, el ser es, para Trías, propiamente, ese singular en cuanto que, localizado en el límite entre lo conocido y lo arcano, se constituye en síntesis de *acontecimiento* y *ocurrencia*. Una de las caras del singular estaría girada hacia las cosas; la otra, hacia el sujeto. Ese espacio intermedio sería algo así como una línea de flotación entre las palabras y las cosas<sup>4</sup>. Esta interpretación proyecta una tarea hermenéutica para los textos transmitidos, así como un nuevo espacio de reflexión que precisa ser 'colonizado'.

## FILOSOFÍA Y C ARNAVAL.

### 1

Ya en el último ensayo de *La filosofía y su sombra*, Trías confiesa su adhesión a la nueva constelación epistemológica abierta con el psicoanálisis, la lingüística y la etnología, que proclama la 'muerte del hombre' en el campo de las ciencias humanas y el triunfo de las 'estructuras inconscientes'.

<sup>3</sup> E. Trías, "El mito del humanismo: la prueba de la peste", en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 96.

<sup>4</sup> Foucault comenta algo similar a la idea que se pretende transmitir: "en vez de encerrar el sentido en un núcleo noemático que forma una especie de corazón del objeto conocible, dejémosle flotar en el límite de las cosas y de las palabras como lo que se dice de la cosa (no lo que les es atribuido, no la cosa misma) y como lo que sucede (no el proceso, no el estado)". M. Foucault y G. Deleuze *Theatrum Philosophicum* seguido de *Diferencia y Repetición*, p. 18.

Su adhesión es, sin embargo, lúcida: la estructura viene a sustituir al Hombre como lo incondicionado del conocimiento. Nos es útil en la medida en que nos permite cuestionar críticamente la subjetividad moderna, pero erraríamos, en cambio, si perdiéramos de vista sus propias condiciones históricas de posibilidad. En este sentido, la metafísica del inconsciente trascendental no es suficientemente revolucionaria. De hecho, permanece presa de la misma estructura que la modernidad y la filosofía antigua: la determinación de qué sea el saber. Así, en los dos primeros ensayos de *La filosofía y su sombra*, Trías había tratado de sacar a la luz la estructura inconsciente que unifica formalmente la pluralidad de discursos filosóficos históricamente dados. En el último, en cambio, suscribe entusiasta la tesis foucaultiana de la muerte del hombre. Por ello, cabría preguntarse por la relación que pudieran guardar el interés por la 'estructura profunda' de la filosofía y el tema de la 'muerte del Hombre', es decir, cabría preguntarse por la relación entre *filosofía* y *carnaval*. De hecho, una de las grandes líneas de fuerza de esta variación viene a ser el radical cuestionamiento de la subjetividad cartesiana en dirección a un descentramiento del sujeto y de la cuestión del sentido.

En efecto, como metodología de las ciencias humanas, el estructuralismo nos sirve para conocer el lugar de reunión (la unidad en la diferencia) de los discursos filosóficos. Pero esta corriente implica también ciertos presupuestos teóricos como la 'muerte del hombre'. Pudiera parecer a primera vista que Trías importa a la filosofía española la tesis foucaultiana de *Las palabras y las cosas*. Pero el pensador hispano va más allá de una mera proclamación limitada a las ciencias humanas, al modo del filósofo francés, para celebrar la muerte del Hombre en la vida cotidiana como un *efectivo* y *real* desfondamiento del sujeto y la autoconciencia modernos (entendidas como sustancia), promoviendo la liberación de las máscaras y los disfraces que todos reprimimos en nuestro día a día. Para Trías, pues, el estructuralismo no es suficientemente revolucionario. Y no sólo porque se limita a una muerte del Hombre en las ciencias humanas, sino porque sigue anclado en la estructura misma de la filosofía. Ir más allá de la tesis foucaultiana de la muerte del Hombre implica igualmente ir más allá de la distinción entre saber y no-saber (filosofía). De este último aspecto ya nos hemos ocupado con detalle en capítulos anteriores. Debemos concentrarnos ahora en la crítica triasiana a la subjetividad.



"La idea de la 'muerte del hombre' posee para mí un sentido vital, que afecta a nuestra conducta de forma directa y que determina una forma de comportarse y una actitud: y por consiguiente, una ética. Esa idea significa que el 'hombre', la 'persona humana', la 'existencia humana' o el 'sujeto humano' constituyen *fetiches*. Que el humanismo, el subjetivismo, el personalismo, el existencialismo, han abonado un cierto fetichismo: fijar un papel social, una máscara o disfraz como patrón de una pretendida identidad o *self*. La muerte del hombre significa, por tanto: la disolución de esa identidad y la liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos almacenamos -y que inhibimos en virtud de ese fetichismo. Nuestra idea es, pues, disolver esa identidad y liberar una multiplicidad"<sup>5</sup>

Se busca, por consiguiente, plantear la muerte del hombre en el terreno ético y social con objeto de comprender una nueva experiencia del mundo que se abre poco a poco y que exige un cambio de paradigma y de ontología. De hecho, la vida contemporánea se puede definir como la crisis radical de la idea postcartesiana de sujeto (fundamento metódico de la filosofía, comienzo absoluto de la reflexión), entendido como fetiche ilusorio. El *yo* que aparece ahora "ya no tiene, en el fondo, nada que ver con el sujeto tradicional. Es un sujeto que se despista, que se transfiere, que cambia de lugar, que en cada desplazamiento queda mantenido en la unidad anónima de un mero 'pronombre'. Ese sujeto ha sido integrado en un sistema diferente que impide toda implicación con el *yo* clásico del narrador. Pero en su misma desorientación y zozobra nos hace pensar en el Sujeto Humano que un día fue poderoso y sabio; hoy está ya jubilado y va perdiendo poco a poco, con la corona, la cabeza"<sup>6</sup>. Así pues, Trías vive íntegramente el momento europeo de la crisis del sujeto: se renuncia a las ideas de fundamento y de centro de la personalidad, y aquél queda abandonado a la carnavalesca 'polifonía del alma' (Batchin, Hillmann)<sup>7</sup> o a la mística del "clown blasfemo, divino guardián del vagar e idiota que ha venido a decretar nuestra insignificancia"<sup>8</sup>. Se pretende suprimir la necesidad y el *sentido* en el azar, en la casualidad de un acontecer libre de intencionalidad y trascendencia: el devenir inocente de Nietzsche. Lo que así se saluda es la irrupción en la vida cotidiana del teatro, la máscara y el disfraz:

"Pues yo ya no soy yo, soy ese que se *escapa de continuo* de sí mismo, ese que no se detiene jamás, ese que viaja de continuo, que se disfraza una y otra vez hasta el infinito, hasta la locura, hasta cerrar definitivamente el ciclo, el Gran Año del Ser

<sup>5</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval*, pp. 14-15.

<sup>6</sup> E. Trías, *La filosofía y su sombra*, p. 192.

<sup>7</sup> Tal y como comenta S. Givone en *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, p. 129.

<sup>8</sup> La cita es de John Cage y ha sido extraída del libro de Roberto Giannoni, *Abitare la frontiera. Il moderno e lo spazio dei possibili*, Venezia, Cluva Editrice, 1985, p. 69.

-hasta volver de nuevo, una vez agotadas todas las mascarar, al punto de partida. Soy quizás ese que se libra del tiempo y del espacio o que insinúa un retorno. Yo es siempre eso: un lugar de dispersión o un recuento inseguro y frágil de recuerdos e impresiones. Un punto entre mil, el estallido de una pulsión, o ese despuntar de un impulso que queda *inscrito* quizás en un breve aforismo. Ese aforismo, separado por un hiato del siguiente, de ese 'otro yo', que desfila detrás de él, de esa otra máscara o disfraz que prolonga el Carnaval hasta el infinito"<sup>9</sup>.

Se trata, por consiguiente, de desfondar el sujeto tradicional en el abigarrado entramado de máscaras que constituye, en el fondo, el carnaval de nuestra existencia. Pero también se trata de vivir cada una de ellas hasta el límite, con la lúcida conciencia antisartreana de que no hay un *yo* auténtico (identidad) al que ser fiel<sup>10</sup>. Ahora bien, quizás, el único capaz de gozar de este vertiginoso y desorientado vaivén de máscaras es el 'inocente'. "El hombre inocente vive tantas vidas cuantas le permite su capacidad de inocencia"<sup>11</sup>. Es el gran valedor (jugador) de la máscara y el disfraz, y ello porque es el gran afirmador del cuerpo y sus 'razones'. "La afirmación del propio cuerpo es la condición indispensable de la inocencia"<sup>12</sup>. Y afirmar el propio cuerpo es afirmar la pluralidad de múltiples vidas, de múltiples almas, que el inocente sabe vivir y revivir: quizá, como Casanova, escribiendo, en el declinar de sus fuerzas físicas, sus Memorias. Y es que, para Trías, "el alma es carne y sangre que habla, pinta, escribe, inscribe en carne o sangre rayas, barrotes, signos"<sup>13</sup>, quizá porque "escribir, pintar, crear o producir formas, máscaras: eso es vivir otra vez y a *más altura*"<sup>14</sup>.

Con ello, Trías no pretende sino 'destruir' lo que en la modernidad se entendía por sujeto, una vez la filosofía se ha hecho consciente de su carácter ilusorio. En efecto, el *yo* se nos aparece ahora como un fetiche, como la privilegiación de un determinado papel o 'rol social'. A estos efectos, nuestro pensador se vale de la genealogía que Nietzsche esgrime para desmontar, paso a paso, las ilusiones del alma moderna, cristalizadas en las nociones de sujeto, yo o autoconciencia, sobre las cuales, la modernidad basa efectivamente sus ansias sistemáticas, en pleno olvido (moderno, cristiano) del origen escénico de la noción de 'persona'. Lo que con ello se ataca es la

---

<sup>9</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 81.

<sup>10</sup> "Hoy día podemos seriamente pensar que es falso el dicho popular de que 'sólo se vive una vez'. Si queremos, si nos lo proponemos, podemos vivir tres, trece, numerosas vidas..." Ibid. p. 82. Anticipemos que esta idea será variada a partir de *El artista y la ciudad*.

<sup>11</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 53.

<sup>12</sup> Ibid. p. 58.

<sup>13</sup> Ibid. p. 153.

<sup>14</sup> Ibid. p. 46.

idea de *sustancia* (una 'última instancia' inmovible más allá de cualquier cambio en los accidentes) que, en la modernidad, viene a refugiarse en la idea de un Sujeto situado más allá o más acá del devenir y de la vida. De ahí que en su obra *La dispersión* exalte, con acentos nietzscheanos, la inocencia del devenir, configurador de nuevas formas y, al mismo tiempo, destructor y disgregador de otras. Así, para Trías, la liquidación del hombre en el ámbito de la vida no deriva hacia ningún nihilismo. Todo lo contrario: de esa liquidación se quiere hacer depender una propuesta afirmativa.

"En el plano filosófico esa propuesta de liberación llevaría consigo un análisis de la vida humana que criticara el conjunto de conceptos o categorías que el viejo concepto de hombre implica -y una propuesta de nuevas propuestas. Valdría la pena escribir el 'Sein und Zeit' de las últimas décadas del siglo XX: un análisis que revisara a fondo todos los conceptos que la idea de hombre implica: tales como un cierto concepto de tiempo y de historia, de espacio, de mundanidad. Y acuñar debidamente las nuevas categorías que se insinúan...

La idea de tiempo debería sustituirse por la de 'eterno retorno' (y de ahí la necesaria revaloración de Nietzsche). La categoría de *viaje* (trip) debería entenderse desde ahí...

El concepto nuclear será el concepto de imaginación, fragua colectiva, anónima de caretas y papeles; horno y crisol de máscaras. La represión de la imaginación tiene lugar cuando una máscara olvida su condición 'ficticia' y se yergue en entidad sustancial, engendrando de este modo una conciencia o yo...

Son estos conceptos los que debe elaborar una filosofía del futuro que trate de dar coherencia a un conjunto de experiencias nuevas que se insinúan entre los grupos marginados"<sup>15</sup>.

Pero elaborar esta nueva filosofía es una tarea ardua y peligrosa que, como Trías confiesa, le llevará mucho tiempo todavía.

## 2.

Por otra parte, la máscara está estrechamente ligada con la 'escritura de sí' (Foucault). Trías llega a esta vinculación en virtud de la recepción de la lectura que Klossowski, Foucault y Deleuze hacen de Nietzsche. Una maldición parece perseguir los textos del filósofo alemán: después de tanto intentos, sus escritos siguen siendo 'imposibles' (Klossowski). Quizás, porque eran *interpretados* y no tomados *literalmente*; quizás, porque se trataba de ocultar esa constante superposición de máscaras. Sin embargo, "actualmente se comienza a sospechar que en esa sistemática voluntad nietzscheana por desmentirse debe hallarse su coherencia suprema. Asimismo, se empieza

---

<sup>15</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, pp. 86-87.

a entender la necesidad del uso del aforismo como concreción lingüística de un estado pulsional. Por último, se ha descubierto la 'clave' de ese texto escandaloso en las fisuras, en los hiatos, en esos espacios en blanco que separan un aforismo de otro"<sup>16</sup>. Ese 'espacio en blanco' es también el vacío (pleno) de sentido que separa una máscara de otra. De hecho, ese espacio viene a ser la muerte, y cada aforismo constituye la escritura de un nuevo disfraz, de un nuevo 'yo' (descentrado) que aparece tras el sacrificio de la identidad. En este sentido, el aforismo sella simultáneamente el estallido del sistema y la irrupción de una nueva máscara. Por ello, cada uno de ellos condensa una doctrina, y la profusión de aforismos hace de la filosofía misma máscara y disfraz. Es más, se trata de convertir la filosofía en un auténtico Carnaval.

## EL SINGULAR: ACONTECIMIENTO Y OCURRENCIA

### 1

Trías no sólo trata de desfondar la identidad del sujeto (moderno) en la multiplicidad (descentrada) de máscaras, recordando el origen teatral y carnavalesco de cada una de ellas. En última instancia, el descentramiento del sujeto pretende restituir el pensamiento a su origen (la vida, el azar, el devenir; en definitiva, lo otro de sí). Frente a la insistencia filosófica por la verdad lógicamente considerada, Trías reconduce la ocurrencia (la idea) al acontecimiento exterior (suceso) que la produce o desencadena. De hecho, "las grandes ideas son ocurrencias llevadas al exceso"<sup>17</sup>. Y se trata de no inhibir ni perder de vista, como hace la filosofía, la escenografía que está en el origen de la idea. Ello marca para el pensamiento una tarea y una comprensión del sentido. Debemos, por tanto, prestar atención al acontecimiento y la ocurrencia como las dos dimensiones (objetiva y subjetiva) del singular.

### 2

El singular, en su dimensión de acontecimiento, aparece en el artículo *El mito del humanismo: la prueba de la peste*. Allí es definido como "esa súbita irrupción de lo insólito o de lo imprevisto en la vida humana" que tiene la virtud de "disolver las estructuras habituales que constituyen nuestros hábitos y rutinas -esas creencias que hacemos ingenuamente valer por pensamientos", y, además, de corroer, en el ámbito comunitario, "una estruc-

---

<sup>16</sup> Ibid. p. 78.

<sup>17</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 23.

tura social rígida y reseca en el que los hombres ejecutan -lo quieran o no lo quieran- un cupo limitado de papeles sociales que esa misma estructura ensambla, anuda"<sup>18</sup>. El acontecimiento aparece aquí como ocasión de disolución de los esquemas perceptivos con los que interpretamos la realidad. La irrupción del acontecimiento servirá, además, para dilucidar, de nuevo, la cuestión de la naturaleza humana.

En efecto, en este artículo, Trías somete el mito del humanismo a la prueba o experimento de la peste, de dos pestes si hemos de ser precisos: la peste que asola la ciudad donde vive el doctor Bernard Rieux, descrita por Camus, y la peste que azota la ciudad de Marsella, recogida en los archivos de la pequeña ciudad de Cagliari, en Cerdeña, relatada por Artaud. Para Camus, la llegada de la peste es ocasión de que los individuos tomen conciencia de sí mismos, se aprehendan como sujetos sobre el horizonte de la muerte, y sepan finalmente quiénes son. En cambio, la peste descrita por Artaud provoca el surgimiento en la vida social de la máscara y el teatro: los hombres, hasta ese instante sólidos y cómodamente instalados en papeles sociales, comienzan a desempeñar, al igual que los actores en la escena, papeles nuevos, inéditos. Artaud resalta el carácter disolvente de la estructura social que acontece con la llegada de la peste y, como efecto de esa disolución, queda a su vez disuelto el 'yo', la 'identidad personal' (que no es sino mero epifenómeno o resultante de esa estructura).

Frente al existencialismo heideggeriano o sartreano, defensores de la autenticidad, Trías anuncia la viabilidad de una filosofía mediadora "que piense a fondo el devenir en toda su inocencia y repare en el efecto que este produce en las estructuras, y en esa 'estructura compleja' o 'conjunto de papeles' que llamamos, con lenguaje sustancialista, 'persona' o 'sujeto'". Esa filosofía habrá de proponer como fin ético, no la autenticidad, sino el reconocimiento del carácter teatral de la existencia humana. Y Trías nos invita a saludar como liberación salvífica la irrupción del teatro en nuestras vidas.

### 3

La dimensión del singular como *ocurrencia* aparece en el artículo *Una oscura intuición*. Allí, la 'ocurrencia' es definida, en un primer sentido, como aquello que excede la inducción de los hechos, como la *boutade*, el desatino ocasional, lo que a uno se le ocurre disparatado, más allá de la lógi-

---

<sup>18</sup> E. Trías, "El mito del humanismo: la prueba de la peste", en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, pp. 96-107.

ca y lo razonable. La pregunta cuya respuesta se busca es la siguiente: "¿Cómo, en virtud de qué principios o experiencias, en virtud de qué actitud o comportamiento característico se producen los llamados 'descubrimientos', 'invenciones', es decir, cómo y en virtud de qué procesos de todo orden -psicológico, sociológico- pueden llegarse a formular conceptos, teorías, creencias, puntos de vista de carácter novedoso, subversivo, revolucionario?"<sup>19</sup>.

Esta pregunta nos conduce al segundo sentido del término 'ocurrencia', y que a nosotros nos interesa más. *Ocurrencia* está ligada al verbo 'ocurrir' y remite a una *escenografía* bien concreta: tal lugar (con *esta* vela, *esta* mesa, *esta* atmósfera), tal momento. Si las grandes ideas son ocurrencias llevadas hasta al exceso, esta *ocurrencia* se debe a un lugar, a unos objetos, a un momento, bien determinados. La vida misma del filósofo se constituye, así, en condición de posibilidad y gestación de la idea. Y se trata, en consecuencia, de poner de relieve esa escenografía, de recordar ese aquí y ese ahora en el que surge la idea. Sólo así se descubre la *ocurrencia* como condición de gestación del *discurso*, es decir, "*el ocurrir como condición del discurrir. El suceso como a priori del Discurso*"<sup>20</sup>. Esta restitución a la vida implica tanto una redefinición de la idea (idea que mantiene inscrito el azar en su seno: *idea material* que no se desvincula de la vida sino que se inscribe en ésta), como una tarea para la filosofía (detección de la peripecia vital implicada en una filosofía -y ocultada por ella- y la remisión de la idea al suceso que la desencadena).

Ahora bien, fue precisamente Nietzsche quien se propuso "restituir -allí donde se olvidan, solapan o se inhiben- esas *escenografías*, ese lugar, espacio o ámbito en el que surge una idea y en general, el *pensamiento*"<sup>21</sup>. En efecto, Nietzsche remite las ideas al suceso que las desencadena; así, por ejemplo, la idea cartesiana del *cogito*, a una escenografía bien concreta, relatada en las *Meditaciones metafísicas*. Cabe interpretar, pues, la filosofía de Nietzsche como el intento de detectar ese espacio de surgimiento de la idea, espacio intermedio entre el Discurso=sistema y el suceso=vida. Y bien, ese espacio intermedio viene a ser propiamente el ámbito de la ocurrencia. De ahí, el sentido de la fascinante escritura aforística de Nietzsche: no ya sólo idea breve y concisa que marca la distancia entre una máscara y otra, entre un camino del pensamiento y otro, entre un acontecimiento y otro, entre una

<sup>19</sup> E. Trías, "Una oscura intuición", en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, pp. 108-113.

<sup>20</sup> E. Trías, "De nobis ipsis silemus", en AA.VV., *A favor de Nietzsche*, p. 25.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 26.

ocurrencia y otra. El aforismo viene a ser la inscripción de las fuerzas descontroladas y desorientadas en la escritura. De hecho, esas fuerzas sólo pueden ser liberadas mediante el ejercicio de una escritura que sea la expresión misma de un pensamiento nómada y descentrado. Así, la dispersión aparece como ese espacio en blanco que media entre los aforismos y sentencias, descentrándolos y obligando siempre al pensamiento “a comenzar de nuevo –o mejor: a *repetir lo mismo desde otro punto... sin que jamás haya ningún punto que constituya el centro de ninguna esfera*”<sup>22</sup>. El aforismo, como escritura, significa, pues, el estallido del Sistema y del Discurso, la irrupción de fuerzas a la deriva que descentran el sujeto y el *logos*. Ahora bien, estos aforismos son *ocurrencias* que deben ser interpretadas y reinterpretadas, “sin que jamás haya: ni una Clave originaria de ninguna interpretación, ni un Telos o Fin al que tienda y a donde se oriente esa profusión”<sup>23</sup>. El aforismo, en definitiva, invita a leer para volver a coger la pluma y volver a escribir. “Y llevar esta actividad hasta el límite al que la llevó Federico Nietzsche: el infinito o la locura”<sup>24</sup>.

## LA VIDA Y LA VOLUNTAD DE VERDAD

### 1

La filosofía del futuro deberá dar cohesión lógica a estos conceptos que aparecen tras la ‘muerte del hombre’. Ahora bien, por de pronto, y provistos de estos nuevos elementos, cabe hacer una nueva crítica a la filosofía como ‘voluntad de verdad’. Tal intento se lleva a cabo en su artículo *De nobis ipsis silemus*. De esta forma, Trías procede a la determinación de una tarea hermenéutica para la filosofía y a una interpretación de la historia de la filosofía y sus sucesivas estrategias por ocultar la vida, el azar, la diversidad, la dispersión y el devenir. El pensador español se refiere, particularmente, a la idea platónica y al sujeto trascendental kantiano.

En efecto, Trías va a resaltar el carácter decididamente racionalista (en lo que tiene de ocultación de la vida) que define, desde su origen, la opción esencial que determina la historia de la filosofía y la civilización

<sup>22</sup> *Ibíd.* p. 31.

<sup>23</sup> E. Trías, “De nobis ipsis silemus”, p. 31. Recuérdese que en el segundo capítulo pusimos de relieve la diferencia que había, para un Trías lector de Foucault, entre el discurso renacentista y la obra de R. Roussel: mientras que el primero desplegaba su sabiduría de las similitudes sobre la base de una carencia firme en la existencia de una clave terminal, para Roussel esa clave está ausente, o es un vacío de sentido sobre el que puede edificarse la mascarada del saber.

<sup>24</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, p. 82.

occidentales desde Parménides y Platón: el primado de la idea y del *logos* sobre el ser sensible, primado que se traduce en la manifiesta *voluntad* de instituir un orden y una orientación racional a las cosas en su totalidad, de “instituir por tanto un sistema lo más parecido posible al orden ideal de la razón, al movimiento circular del intelecto” para hacer *pensable* el mundo y “*adecuarlo e igualarlo* a un *logos* autárquico y circular”<sup>25</sup>. Estos discursos tratan, en efecto, de reducir el vaivén y el azar de un devenir sensible, de una dispersión de fuerzas errabundas y nómadas. Y, a este respecto, podría decirse que la *imagen* del círculo de la verdad parmenídea es significativamente elocuente como *metáfora epistemológica*: la perfección del círculo y del movimiento circular es entendida como el movimiento mismo del *lógos* (o más concretamente, de su parte superior: *nóus*), al cual, la filosofía, concebida como *sistema de verdades*, aspira a igualarse y adecuarse en su ejercicio:

“Diríase por ejemplo que el ideal de circularidad –ideal ‘lógico’– se paga a costa de detalles suburbiales que el Discurso o sistema no puede ya controlar: así en Platón los planetas, el caballo negro... con quienes el ‘alma buena’ debía actuar con tiento y con astucia: tratando de ‘persuadirles’... Diríase que ese ideal aparece con la modernidad. En ocasiones aparece como puro ideal (así en el propio Platón o en Kant). En otras ocasiones se trata de consumir un ímprobo esfuerzo por integrar o realizar *en el mundo* ese ideal –que no es ya ideal sino *idea en el mundo* (así en Aristóteles o Hegel). Ese programa deja, sin embargo, residuos y delata resistencias. En Kant queda como *lo impensable* una *diversidad pura* que pone en jaque al *logos* –y que el *logos* intenta por todos los medios de ordenar, organizar, unificar. En una palabra: reducir. En Hegel queda también la dispersión originaria con la que tiene que habérselas una conciencia ingenua y sin formar: la certeza sensible”<sup>26</sup>

Así, la filosofía, para evitar el devenir y la diversidad, construye auténticos ‘diques de contención’, como la idea platónica y el sujeto trascendental kantiano<sup>27</sup>. Y estos ‘diques de contención’ aparecen como el *modus operandi* de una concepción de la filosofía como *voluntad de verdad*, es decir, esa voluntad vital que se niega a sí misma con vistas a la promoción del saber,

<sup>25</sup> Ibid. p. 29.

<sup>26</sup> Ibid. p. 29.

<sup>27</sup> “Toda la filosofía –y muy especial la filosofía kantiana–, se estrella con el problema de la diversidad pura. Y con la finalidad de sofocar la herida que lo múltiple deja siempre en el pensamiento, la ingeniería filosófica construye sus diques de contención. Así por ejemplo, la ‘idea’ platónica o el ‘Sujeto’ kantiano”. E. Trías, *La dispersión*, p. 173. En su artículo “De nobis ipsis silemus” procede a determinar la *sombra* del sujeto trascendental: el sujeto empírico singular. Callemos nosotros mismos sobre nosotros mismos es la célebre frase baconiana que abre la *Crítica de la razón pura*. Trías interpreta así este imperativo como represión de la vida y el acontecimiento, en orden a hacer posible un discurso esférico y centrado.



*episteme* o discurso cerrado. La *voluntad de verdad* está ligada, pues, a la promoción de un *sistema de verdades*, totalidad orgánica en el que los conceptos remiten unos a otros a modo de estructura cerrada en la medida en que borra el suceso vital que convoca al pensamiento. Sólo que en este proyecto la razón va a encontrar una *sombra* irreductible que acosa una y otra vez a la razón filosófica. En efecto, al postular la primacía del *logos* y de la idea sobre el ser, lo que se lleva a cabo es un desplazamiento de la vida, lo que conduce ineludiblemente a su represión. Platón experimentaba amargamente que quedaban siempre huéspedes incómodos que obstaculizaban la tarea *cosmética* del demiurgo. Kant, a su vez, no lograba comprender ese *dato innominado* que, de algún modo, impedía al sujeto convertirse en el creador mismo de la realidad. Estos pensadores fueron conscientes de que la vida no es *lógos*, o no es solamente *lógos*: también hay *algo* que se sustrae inevitablemente al pensamiento, al concepto, al proyecto totalizador... Tal es la amarga y trágica experiencia que el espíritu lleva a cabo a través de su peregrinación por el pensamiento occidental. Esas sombras indican la irreductibilidad al pensamiento de algo otro, la alteridad insobornable que se resiste a una plena adecuación al *logos*. Y ese algo constituye siempre el *límite* de verdad de toda filosofía. De ahí que Trías señale repetidamente la limitación de aquellas escuelas actuales, como el positivismo, el neopositivismo o el marxismo, que pretenden abarcar y someter la realidad al dictado de la razón y del concepto.

Y bien, esta *voluntad de verdad*, esta promoción de *sistemas de verdades* y de diques de contención, actúa a modo de *sistema de seguridad* frente al azar y la dispersión. Severino ha sugerido también la estrecha conexión que hay en la filosofía entre el terror al mundo y al devenir, y la abstracción conceptual; entre el horror a la vida (en lo que tiene de fugaz, aórgico y destructivo) y la invocación de la necesidad lógica y la *episteme* como remedio<sup>28</sup>. Pero Trías procede a conquistar con la palabra esa experiencia del ser y del pensamiento, que es la experiencia trágica, auténtica *sombra* de la razón moderna.

La liberación del *pensamiento mágico*, plasmada en la escritura del aforismo, abre también una tarea interpretativa a la filosofía: se trata de detectar los eslabones débiles de un sistema (las fuerzas desorientadas, incontroladas, que pretende ocultar) para hacerlo estallar, es decir, la filosofía debe entenderse como *síntoma*. En efecto, la interpretación trata ahora de recuperar la peripecia biográfica, la experiencia del mundo de la que el sujeto

---

<sup>28</sup> E. Severino, *La filosofía moderna*, pp. 227-230, y *La filosofía contemporánea*, pp. 9-24

trascendental se niega a hablar (*de nobis ipsis silemus*), esas marcas, signos o señales que delatan la inscripción del azar y de la vida en la filosofía. Trías *repite* de este modo la invitación nietzscheana de volver a leer para volver a coger la pluma y escribir sin fin final. De hecho, una tarea se propone al pensador: la detección de la peripecia vital implicada en una filosofía, esto es, de aquello que es condición de posibilidad y de gestación del pensamiento.

## 2

El *acontecimiento* define también cómo pueden ser entendidos el sentido y la verdad: “un enunciado es verdadero si hace posible ‘viajar’”, o acaso, reconocerse en una danza común: “el sentido de un enunciado es ese hilo rojo o electricidad que hace cómplices a emisor y receptor en una danza común... El sentido es mayor o menor según si es más o menos fuerte la descarga...”. El sentido deja de ser, pues, expresión de la *voluntad de verdad*, para ser inscripción de la vida misma en el pensamiento, o del pensamiento en la vida: en definitiva, como fusión de *acontecimiento* y *ocurrencia*. El sentido tiene, así, un matiz musical de danza (con lo que conlleva de ritmo, respiración, número, orden, comunidad o participación en un acontecer común).

Pero esta reescritura del sentido es correlativa a una reescritura de qué pueda entenderse por ‘verdad’: como fuerza *física* que mueve o conmueve (el alma, el espíritu). De ahí que pueda afirmarse que “la verdad se mide por la intensidad del enunciado o por su amplitud de onda”<sup>29</sup> (preludiando, así, *Meditación sobre el poder*). Y bien, en el artículo “De nobis ipsis silemus”, Trías insiste en que la *fuerza* y el *poder* de una filosofía viene marcada por la ‘intensidad’ de ciertas ‘imágenes’ o metáforas, de ciertas analogías, que sostienen el discurso y los conceptos, siendo, respecto de ellos, una especie de sensibilización. “De hecho, esas imágenes, esas sensaciones están en la base de todas las filosofías –y es tarea del intérprete detectarlas”<sup>30</sup>, sólo que la filosofía tiende a convertir esa imagen productora de un concepto

---

<sup>29</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 122.

<sup>30</sup> E. Trías, “De nobis ipsis silemus”, p. 32. Nosotros entendemos, como ya hicimos ver en la nota 27 del capítulo cuarto, que la raíz de esta idea puede rastrearse en el texto de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Allí se comenta, en efecto, que el concepto es el residuo de una metáfora. Trías interpreta este texto señalando que en la raíz del movimiento conceptual figura siempre una metáfora. Por otra parte, ya en 1992, nuestro filósofo señala que “el pensamiento, las ideas, son siempre destilaciones *imaginativas* que deben poderse siempre *mostrar* (en forma de símbolos). De ahí que, en última instancia, entienda por filosofía un esclarecimiento, siempre tentativo y ensayístico, de formas lógico-simbólicas”. E. Trías, “Autopercepción intelectual”, en *Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, *Anthropos*, 4, 1992, p. 24.

en ejemplo o derivación de ese concepto. Es decir, si Trías ha liberado en sus anteriores escritos la legitimidad del pensamiento mágico como forma de pensamiento universal y permanente, ahora se trata de sorprenderlo en los textos mismos de la filosofía. Y sorprender el 'pensamiento mágico' quiere decir, antes de nada, reconocer la *fuerza* y la *intensidad* de la imaginación como productora de significado. "Nietzsche no inhibe imágenes ni impide que esas imágenes debiliten la fuerza del suceso de la que surgen. Por el contrario, alumbra imágenes y compone sucesos, 'historias'. Plasma poéticamente, narra acontecimientos, escenifica el pensamiento. Es decir: restituye al pensamiento a su verdadero ámbito: la escena"<sup>31</sup>, escena en la que se arriesgan sentidos, en la que, en definitiva, se arriesga el sujeto.

### HACIA LA SEGUNDA VARIACIÓN

Como hemos podido advertir, Trías acomete ciertamente un serio intento por pensar cuál pueda ser hoy el sentido de la filosofía. Hoy: es decir, se es consciente de la altura histórica de nuestro presente. Se está, quizás, en trágica situación de frontera: entre el final de *la* filosofía y la liberación del *pensamiento mágico*. Se advierte un ocaso, acaso milenario, pero también un nuevo alba, un nuevo comienzo. Son, por ello, tiempos-límite en los que el mundo vibra, tiembla, se transforma. Y en este contexto, Trías toma la palabra para ofrecernos su personal experiencia filosófica: precisamente la experiencia filosófica del límite (/), que ahora aparece como signo de oposición-articulación (/).

En líneas generales, lo que el lector experimenta en los textos triasianos es la profunda necesidad de dar palabra a la experiencia-límite de *verdad* (lúdicamente entendida en el momento histórico-cultural de *la insoponible levedad del ser*). Esta necesidad se traduce en un poderoso esfuerzo *metódico* por desvincularse de cierta tradición filosófica que vincula el problema de la *verdad* a la consecución de un conjunto finito de orientaciones o directrices metódicas. Para Trías, la *verdad* está *en otra parte*: no en el método, sino en la experiencia trágica. Por ello, trata de abrirse (y de abrir a la cultura y a la filosofía contemporáneas) a un nuevo pensamiento, o, dicho con Foucault, de *penser autrement*. La *subversión* buscada ha de afectar al sistema (haciéndole estallar) y a nuestro modo de estar-en-el-mundo, a nuestra relación con la *verdad*, haciendo viable (precaución *metódica*), frente a la concepción

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 33.

tradicional de la filosofía, la sabiduría libre del *pensamiento mágico*. Este proyecto filosófico va de la mano de una *experiencia* del pensamiento que libera, tras el *gesto racionalista* de exclusión, la *experiencia trágica* de la mediación. Y esta experiencia consiste esencialmente en la irrupción de un *singular* (que el *pensamiento mágico* trata de acoger con las expresiones de *mana* o *tingalo*) que disuelve las estructuras perceptivas, las *creencias* e, incluso, el orden ético-social existentes, tras lo cual, se asiste a un nuevo ordenamiento de los esquemas, las experiencias y los conceptos. El singular es concebido como *acontecimiento* y la *ocurrencia* determina una nueva lectura de lo que quepa entender por pensamiento. En primer lugar, la cercanía a la experiencia sensible (estética: *aisthesis*), propia del *pensamiento mágico* reprimido por la filosofía libera el espacio donde *acontece* la experiencia de *verdad*: (/). En segundo lugar, la determinación de lo que pueda entenderse, hoy, por ser (*singular*), pensamiento (*ocurrencia*) y verdad (*fuerza, intensidad*) da razón de la problemática propiamente *ontológica*. Y por último, desde los presupuestos anteriores, puede accederse a una reescritura de la subjetividad como *máscara*. En la segunda variación se 'variarán' estas mismas inquietudes desde otro *centro tonal*.

## **SEGUNDA VARIACIÓN**

**DE LA FILOSOFÍA DEL CONCEPTO A  
LA DE LA 'SÍNTESIS ONTOLÓGICA':  
LA VARIACIÓN MUSICAL COMO PRINCIPIO  
ONTOLÓGICO**



## CAPÍTULO PRIMERO

### HACIA LA ONTOLOGÍA DEL EROS POIÉTICO

#### RECAPITULACIÓN

##### 1

Desde la publicación de *La filosofía y su sombra* hasta la de *La dispersión*, Trías se había detenido en sacar a la luz la estructura de la filosofía con objeto de desvincularse de la tradición racionalista occidental (que él veía ejemplificada todavía en la razón positivista y en el marxismo dogmático contemporáneos) y crear las condiciones necesarias para el retorno del pensamiento mágico (esto es, la modalidad originaria de pensamiento que habita el espacio trágico de extrema inquietud [/] que une-y-separa lo conocido y lo arcano, las palabras y las cosas) de su histórica represión-exclusión racionalista (primero, en un sentido estructural y jerárquico; luego, con una reduplicación consistente en la interpretación de la historia en sentido lineal y progresivo). Esta base teórica le permitió detectar, más allá del estructuralismo (entre éste y el humanismo), en el encuentro singular (síntesis de acontecimiento y ocurrencia) aquella modalidad de experiencia (entendida como subversión y disolución del sujeto y del objeto) tan insistentemente reprimida por la filosofía occidental a lo largo de su historia (particularmente en la filosofía moderna, pero rastreable ya desde el mismo Platón). Esta experiencia se registraba lingüísticamente en el llamado 'signo flotante' (*mana*, *atasu*, *waken*), auténtica matriz 'salvaje' del *logos* simbólico que, tal y como veremos en la tercera variación, viene a coincidir con el ámbito moderno de las bellas artes<sup>1</sup>. En torno a este núcleo teórico se organizó, incluso en su misma escritura aforística (la drástica ruptura con la linealidad del sistema, apertura al azar y a lo discontinuo), el texto que cerraba esta primera variación. Y en este

---

<sup>1</sup> "Dicho *significante flotante* es, justamente, la matriz 'salvaje' de lo que en este texto se llama *logos* simbólico o pensamiento simbólico". E. Trías, *Lógica del límite*, p. 512. Y como todo *significante flotante*, "todo arte halla su lugar en el limes mediador entre el cerco hermético y el cerco del aparecer". *Ibíd.* p. 377. Por otra parte, ya en *Los límites del mundo*, había afirmado: "Ese mundo de símbolos alcanza su estatuto crítico y moderno como mundo del arte emancipado de la tutela mágico-mítica o religiosa. La experiencia de ese mundo es la experiencia estética". *Op. cit.* p. 84. Nuestro autor apunta, pues, a un mismo espacio (topológico), común a la experiencia 'exclamativa' del pensamiento mágico y a la 'productiva' de las artes. La diferencia entre ambas va a radicar en la concepción ontológica de ese espacio mediador como lugar de la experiencia 'erótica'. Teorizar tal experiencia será el sentido de esta segunda variación.

sentido, cabría interpretar el proyecto 'destructor' que le había precedido como su allanamiento metódico.

La experiencia que relatamos viene a identificarse, pues, con la experiencia de una 'revelación' imprevista, en el sentido de que, de repente, se nos muestra algo que nos conmueve y trastorna en lo más hondo. Se encuentra, no se busca; se toma, no se pregunta quién es el que da; se oye, no se pregunta quien habla; se agradece la donación, no se inquiere la identidad del donante. Todo acontece de una manera sumamente involuntaria que libera al sujeto de las convenciones sociales, de esquemas perceptivos previos, de su sustancia. En cierto modo, el encuentro singular, así entendido, regala la consideración hermenéutica de la verdad como experiencia en la que algo de hecho sucede: disolución del sujeto (que reencuentra su carácter de máscara) y suspensión-revocación de los esquemas conceptuales que le orientan en el mundo<sup>2</sup>. Ahora bien, esta experiencia, tal y como aparece pensada y articulada en esta primera variación, no pasa de ser una afirmación incondicional en el ámbito de la vida (lo cual, por otra parte, sitúa a Trías un paso más allá respecto de la idea foucaultiana de la 'muerte del hombre') del momento polémico y destructor de la filosofía nietzscheana: crítica de la sustancia y del sujeto, crítica de la filosofía como socratismo y 'voluntad de verdad', crítica de la noción (metafísica) de verdad. La lectura de sus textos en clave 'lúdica' por parte de algunos intérpretes (A. Guy) remite, en último término, a esa raíz nietzscheana del pensamiento triasiano. De ahí que, para el joven filósofo, el pensamiento, hoy, en respuesta a la tradición, debiera inmolarse en la gozosa exclamación ante la irrupción (en dispersión) de lo singular y extraordinario. El privilegio epistemológico del momento estético y sensible del conocimiento (la aparición o revelación del singular) quedaba, así, vigorosamente afirmado en el mismo acto por el que el pensamiento devenía pensamiento errante<sup>3</sup>. La pregunta filosófica estaba deslegitimada como 'moral' o, como pudiéramos decir hoy, 'voluntad de dominio' (ocultación de la diversidad). Y así, un pensamiento que se quisiera gozoso y afirmativo (y el de Trías quería serlo en sumo grado) no podía comprenderse sino como renuncia explícita a la racionalidad excluyente de la filosofía, y consiguiente

---

<sup>2</sup> Querriamos aquí subrayar la semejanza de esta experiencia con la interpretación que hace Vattimo de la experiencia artística nietzscheana, a partir de textos como *La voluntad de poder como arte*. G. Vattimo, "La volontà di potenza come arte", en *Le avventure della differenza*, pp. 97-122, pp. 104-107. Por otra parte, Trías insiste en que "el Carnaval supone a la vez 'la muerte del hombre'... y 'la disolución del sistema'". E. Trías, *La dispersión*, p. 113.

<sup>3</sup> "El pensamiento es viajero y vagabundo, a menos que lo moralicemos". *Ibid.* p. 26.



exaltación de la danza y el cántico. Esa danza y cántico apuntaban, no obstante, a través del lenguaje, a ese silencio abismal en el que los signos dejan ya de recortar los perfiles de las cosas, para señalarnos la única dirección de la verdad: la no-diferencia.

De este modo, Trías articulaba una propuesta conscientemente trágica (el sistema como ocultación del singular y el singular como revelación que excede siempre el sistema cuestionándolo) que conducía a una lúdica exaltación del pensamiento mágico (como poesía). Pero nuestro pensador comprende muy pronto la limitación teórica de su propuesta: el pensamiento que se inmola en la exclamación tiene más de poético que de filosófico. Y ello, porque lo que desde Platón caracteriza a la filosofía viene a ser el "fenómeno tan enigmático de la interrogación"<sup>4</sup>. No se trata, sin embargo de jerarquizar poesía y filosofía, o de excluir toda verdad del 'pensamiento mágico'. Pero éste resulta, cuando menos, insuficiente. De hecho, se trata de determinar la especificidad y la singularidad tanto de la poesía (y la literatura) como de la filosofía, con clara conciencia de que no se puede reducir la una a la otra. Se entiende ahora, por tal motivo, que, en filosofía, la respuesta es siempre fecunda ocasión de reimplantar la pregunta a la que aporética y tentativamente trata de responder, no de construir un discurso cerrado en sí mismo. De ahí que, a partir de *Drama e identidad*, una de las direcciones que tome el pensamiento de Trías gire en torno a la relevancia ontológica de la pregunta. O a la pregunta como problema ontológico radical. Y no sólo se referirá a la pregunta en general, sino, en particular, a la pregunta por el ser, la que inicia la aventura filosófica<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> H. G. Gadamer, "¿Qué es la verdad?", en *Verdad y método II*, pp. 51-62, p. 53.

<sup>5</sup> La cuestión nos pone, inicialmente, en situación de vecindad con el privilegio heideggeriano de la pregunta sobre la respuesta y, en concreto, con la hermenéutica gadameriana. Como es de sobra conocido, Gadamer, a partir de la recuperación del problema de la verdad en la experiencia estética y la conciencia histórica, reelabora la tradición hermenéutica de las ciencias del espíritu y entiende que la experiencia hermenéutica, concebida filosóficamente, describe en general el modo de experiencia humana del mundo. Gadamer parte de la interpretación heideggeriana del comprender, no como un mero comportamiento del pensamiento humano, sino como el movimiento básico de la existencia humana. Comprender viene a significar, pues, primariamente, saber a qué atenerse sobre la 'cosa misma', es decir, en experimentar (un enunciado, una obra de arte) como respuesta a una pregunta (en el bien entendido que nadie comprende las respuestas como preguntas si las entiende como respuestas a las propias preguntas). Se trata de hacerse cargo de la palabra, pero en el sentido de que, como señala el profesor Gabilondo, "hacerse cargo de la palabra será escucharla como tarea de hallar las palabras que la preservan como pregunta, como cuestión abierta a nuevas interpretaciones". A. Gabilondo, "Leer arte", en H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, pp. 11-42, p. 17. Por ello, Gadamer destaca el momento inicial de la comprensión: cuando algo nos posee y se apodera de nosotros. En efecto, "la comprensión empieza cuando algo nos llama la

Hay que ser capaz de 'morir' (para renacer). De hecho, tal y como había exigido a los valedores de la vida como fabuloso carnaval, él mismo ejerce un sabio "cortar a tiempo: poner punto final a un aforismo, introducir –como hizo Nietzsche en todos sus textos una 'beance', un espacio en blanco para, acto seguido, coger de nuevo la pluma e *inscribir* un nuevo estado pulsional"<sup>6</sup>. De este modo, aun cuando en la página conclusiva de *Metodología del pensamiento mágico* anunciara una trilogía o 'serie mágica' que se iniciaría con *La dispersión*, después de la publicación de este texto (precisamente 'en' el espacio en blanco que separa un libro de otro, un aforismo de otro, una máscara de otra y en definitiva, una variación de otra), Trías moduló el centro tonal de su pensamiento (se pretende subrayar así su carácter musical) hacia un discurso filosóficamente más comprometido, es decir, hacia la ontología. Trías hablará, en *La edad del espíritu*, de ese espacio en blanco:

"Un texto comienza, muchas veces, allí mismo donde otro termina. Algo sucede, sin embargo, en el intervalo. Entre el punto final de un texto ya terminado y la letra con la que se inaugura el siguiente hay una importante cesura. La muerte es, quizás, un espacio en blanco: el que media entre dos aforismos. Y todo libro es, en sustancia, un aforismo que ha tomado posesión del espacio textual hasta exprimir su quintaesencia. Entre un texto y otro se vive una experiencia de cambio, de alteración. Se accede, quizás, a otra forma de ser. Tal vez la muerte sea eso, mutación hacia una nueva, o renovada, forma de ser y de existir. Quizás, cuando se tienen bastantes libros publicados, la clave del sentido de los mismos debería buscarse en las cesuras o calderones musicales que interrumpen con su silencio soñador el fluir, discreto o languideciente, del discurso"<sup>7</sup>.

---

atención. Ésta es la principal de las condiciones hermenéuticas. Ahora vemos lo que ello requiere: una suspensión de juicios. Pero toda suspensión de juicios, comenzando por los prejuicios, posee la estructura de la pregunta". H. G. Gadamer, "Sobre el círculo de la comprensión", en *Verdad y Método II*, pp. 63-70, p. 69. De este texto interesa retener para más adelante esta enigmática conexión entre pregunta y suspensión de juicios. La comprensión adopta, pues, la forma de un encuentro con algo otro a lo que paradójicamente pertenecemos. Se entiende, pues, que la experiencia hermenéutica no consiste en que algo esté fuera y tienda a entrar dentro, sino, más bien, en que somos captados por algo, en virtud de lo cual nos abrimos a lo nuevo, a lo distinto, a lo verdadero. Trías va a radicalizar, a nuestro entender, esta propuesta, tal y como iremos mostrando en esta variación, al entender que el *eros* (la vida pasional) e interrogación (la vida racional) se articulan en una misma unidad de destino. Ello hace de la producción filosófica o de la obra de arte espiritualización de la carne. Ejercitar arte y filosofía deviene, entonces, un espacio en el que poder ser aquello mismo en lo que consistimos: signo de interrogación hecho carne y sangre.

<sup>6</sup> E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos*, p. 82.

<sup>7</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 11.

Para entrar en la segunda variación, conviene, pues, cambiar el escenario. Máscaras y carnavales abandonan ahora el primer plano del texto (aun cuando no desaparecen). La problemática estructuralista queda arrinconada (si bien, en algunos momentos se evoca todavía). En su lugar, sin embargo, brotan con fuerza otras figuras, otros protagonistas. La pasión, si cabe, es la misma un espacio liminar, limítrofe, medianero. Pero la fuerza, el poder, la potencia de la idea, alcanzada después de varios años de reflexión, termina por reventar el estrecho marco del estructuralismo, para poder desplazarse por la historia entera de la filosofía occidental. Trías deviene, entonces, 'crítico de la cultura', a través de cuyo ejercicio trata de replantear de forma radical los problemas del ser, la verdad y el lugar del hombre en el seno del todo. La pragmática de la escritura va 'ensayando' cauces, caminos, senderos. Atraviesa textos, lugares, monumentos. Su tarea viene a ser, por un lado, la de liberar la pasión y el amor (frente a la idea de sujeto como razón y libertad soberanas), o el singular (frente al dominio del concepto), allí donde han sido reprimidos, ocultados o rechazados. Pero no para oponerlos a la razón, a la construcción conceptual. No se trata de defender un supuesto 'irracionalismo'. Racionalismo e irracionalismo están presos de una misma estructura que convoca lo afirmado y lo negado. Recuértese su primera obra, *La filosofía y su sombra*. Por el contrario, se traza de subvertir esa estructura, liberando y cultivando, mediante el ejercicio de la escritura, ese espacio intersticial, espacio de la experiencia trágica, donde se unen-y-escinden razón y pasión. Esta filosofía, pues, no por atender al momento inicial del conocimiento (el 'singular' en dispersión), quiere descuidar la arquitectura racional, el esfuerzo del concepto. Este compromiso con la construcción conceptual se refleja en la escritura. Nuestro autor no practicará, de hecho, el ejercicio del aforismo, pero tampoco el del tradicional tratado académico. El cultivo del espacio medianero exige una nueva forma de escritura. Por eso, el ensayo guardará un sentido filosófico radical que tendremos que analizar en la segunda parte de esta tesis. Esta primera parte quiere ser únicamente, por razones de orden y estructura, mera exposición de ideas.

Y bien, como hemos dicho ya, con *Drama e identidad* se inicia en la aventura intelectual triasiana una segunda variación o 'segunda navegación'. El filósofo español se propone abandonar definitivamente ciertos cau-

ces teóricos que se habían revelado, a la larga, estériles (el estructuralismo) para revalidar el esfuerzo creador de la filosofía española de este siglo (Unamuno, Ortega, Zubiri, Zambrano) y, fundamentalmente, para dar forma a un entramado propio de lenguaje y escritura, un estilo propio, que simultáneamente revalidase el genio creador de Platón, Aristóteles o Nietzsche, en relación con las preguntas últimas del ser humano, con el problema del ser y el enigma<sup>8</sup>.

En este primer capítulo pretendemos dar una visión general de las ideas que vertebran esta segunda variación, dejando el análisis detallado de sus textos para más adelante. Sin embargo, no es posible describir un avance lineal en ella. Los textos *ensayan* y ponen en juego ideas que son auténticos *motivos conductores* (en sentido wagneriano) que van adquiriendo nuevos sentidos en cada *reexposición* (siempre conjugada con otros *leitmotive*). De ahí que haya continuos cambios de perspectiva (del poder a la pasión, del arte a la memoria, de lo bello al problema del ser). No obstante, cabe formular un hilo rojo que ponga en relación todos sus textos y permita proyectar un poco de luz sobre su aparente 'dispersión'. Es lo que haremos a partir del siguiente párrafo.

## HACIA UNA ONTOLOGÍA TRÁGICA

Esta segunda variación está marcada como la primera, pero, si es posible, de otro modo, por una inequívoca inspiración nietzscheana que se deja advertir en el proyecto que pretende llevar a cabo: una crítica de la cultura y la ontología moderna (y en definitiva, occidental) y un replanteamiento del ser, la verdad y la condición humana, que permita la formulación de una nueva forma, más rica y madura, de entender la cultura y sus diversas dimensiones. Para él, la modernidad parece bajo el peso de un hipercriticismo estéril (Freud, Marx, Nietzsche, Wittgenstein, filosofía analítica) que se impide cualquier pronunciamiento sobre el ser. El nihilismo es, así, para Trías, la última consecuencia de la profunda 'dis/locación' promovida en la modernidad respecto de la relación (jerarquía) ontológica entre la racionalidad y el ser, dislocación que afectó progresivamente a todos los órdenes de la filosofía y de la cultura (epistemología, ética, estética, política). Por ello, hoy, fuera del radio de acción de una modernidad apolillada, se hace necesario

---

<sup>8</sup> E. Trías, "Autopercepción intelectual", en *Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, Anthropos, Barcelona, 1992, número 4, pp. 22-27, p. 25.

reestablecer la precedencia del ser sobre el pensar (sin que ello signifique, por otra parte, volver al realismo precrítico ni a la onto-teología medieval), y reconstruir el universo racional a partir de sus fundamentos pasionales críticamente destilados, fundamentos que fueron negados por la modernidad y, en general, por la filosofía desde los mismos griegos. Se trata, pues, de dar palabra al 'lugar' donde se unen-y-escinden pasión y razón. Y ello requiere un doble esfuerzo: 1) el de 'des-construir' la ontología moderna (acaso como Nietzsche, quien en su primera obra desmonta piedra a piedra la cultura apolínea para mostrar el horror y el éxtasis dionisiacos que trata de encubrir); y 2) el de 'reconstruir', sobre el vacío creado, el edificio de la razón, pero de una razón abierta trágicamente a un ser preexistente e inconcebible.

En definitiva, la negación debe hacer sitio a la afirmación. De hecho, Trías mismo confiesa, entre otros textos, en el *Tratado de la pasión*, que "mi posición es, en todo, afirmativa y positiva. No pretendo destruir sino aquello para lo cual poseo alguna clave reconstructiva. Mi intención es, por esta razón, redefinir, recrear"<sup>9</sup>. De ahí que nuestra exposición deba seguir este doble camino, esta doble tarea, la *pars destruens* y la *pars construens*.

### LA CRÍTICA AL CONCEPTO Y A LA ONTOLOGÍA MODERNA Y OCCIDENTAL

En conjunto, la crítica de esta 'segunda variación' va dirigida a la cultura moderna, y, más en concreto, a la ontología que reúne en un mismo espacio la historia del pensamiento europeo desde Platón. Ahora bien, tanto esta ontología como su crítica aparecen formuladas y teorizadas según criterios totalmente personales. Cabe, ciertamente, descubrir en dicha crítica la huella de Nietzsche, Heidegger o Adorno a la metafísica, sobre todo, en lo que se refiere al concepto y su indiferencia para con el singular. Pero Trías trata de ir al fondo de la cuestión y expresarlo con un lenguaje y terminología propios. De hecho, la historia del pensamiento europeo es, para nuestro autor, la historia de una forma de racionalidad que reduce el singular a 'individuo' (aquello que es tan sólo numéricamente diferente de otros) y el universal a 'concepto' (sea éste género o especie). Trías habla a estos efectos, en repetidas ocasiones, del árbol porfidiano que conduce al particular al hogar del género universal. El ser aparece, pues, históricamente concebido como ser común. Y a este ser común accede una razón amputada de sus fundamen-

---

<sup>9</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1978, p. 10.

tos pasionales, una "razón sin emoción"<sup>10</sup>. Ello define una idea de hombre como ser dotado de razón y libertad soberanas que ha de triunfar sobre sus bases pasionales, y una forma de cultura que escinde el universo racional del sentido del universo emotivo (sin 'verdad') de la ficción.

Sin embargo, esta forma de racionalidad no es específica del ámbito 'teórico' de la filosofía. Más bien, define un mecanismo de dominación que se expande en las tres direcciones que en su libro *Pensar la religión* definirán el 'ser de Occidente': el Capital (el capitalismo como sistema económico-social), el Estado (la burocratización de la vida pública) y la Razón Científica (la relación del hombre con la verdad). Estado, Capital y Razón Científica constituyen, pues, las tres dimensiones por las que se expansiona una misma forma de racionalidad (fundada en el dominio) a la que Trías llama Razón Formal Especulativa, y que cabe reconducir a una reducción del singular a 'individuo' y del universal a concepto, de manera que al final, "el mundo se convierte, en razón de esa transformación general de todas las cosas a imagen y semejanza del concepto, en universo espiritual"<sup>11</sup>. Ahora bien, siguiendo a Nietzsche, Trías va a entender el concepto como "una entidad de la razón sin correspondencia ninguna en la realidad"<sup>12</sup>, una ficción o fantasía que, a fuerza de repetirse una y otra vez, termina por configurar lo que denominamos 'realidad'. Por ello, para nuestro autor, el concepto es el universal 'mal entendido', ya que atropella la singularidad irreductible de cada cosa singular. No nos extenderemos aquí más sobre este punto porque ya tendremos ocasión de hacerlo en el capítulo cuarto. Pero sí importa dejar claro que, frente a esta forma de racionalidad, Trías se va a preguntar cómo alcanzar la singularidad de las cosas más allá del árbol porfidiano de los géneros y las especies, único modo de entender la positividad del pensamiento, es decir, la *pars construens* de una filosofía afirmativa.

Ahora bien, la filosofía máximamente afirmativa que Trías busca no puede conformarse con rescatar al singular de las fauces del concepto. Ésta sería la opción de la poesía frente a la filosofía (en tanto que construcción conceptual), tal y como sucede en la primera variación. Lo que haríamos en ese caso sería invertir meramente la estructura de la Razón Formal Especulativa, que prevé, como sombra de la 'filosofía del concepto', la exaltación poética del singular (pero privada de cualquier tipo de 'verdad'). Re-

<sup>10</sup> E. Trías, "Una razón sin emoción", en *Meditación sobre el poder*, pp. 184-190.

<sup>11</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 70.

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 20.

cordemos la noción de *sombra* de su primera variación: toda filosofía produce, en realidad, dos filosofías: la positivamente afirmada (aquella que conocemos por los manuales de filosofía) y la rechazada, la sombra, su reverso en negro. Toda filosofía se halla, así, estructuralmente vinculada a su sombra, de manera que la estructura de luz y sombra, de afirmación y negación, precede y posibilita la emergencia tanto de lo afirmado como de lo rechazado o negado. La Razón Formal Especulativa, en tanto filosofía del concepto, proyecta, pues, *su* propia sombra, *su* reverso en negro: el irracionalismo (Nietzsche, Bergson o Heidegger, según algunos teóricos marxistas como Lukács). La consecuencia de todo esto es una insoportable escisión entre las filosofías racionalistas y las que desprecian la razón, entre la concepción metafísica del ser y el irracionalismo, entre Razón y Locura. Ahora bien, esta escisión, fruto de una razón excluyente, ha resultado ser, según han mostrado los trabajos de Nietzsche y Foucault, una ocultación de la experiencia trágica, a la que cabe situar en el signo de oposición-articulación (/) entre las dos regiones escindidas. Pero formular la experiencia trágica exige un replanteamiento de la ontología moderna y occidental, esto es, una subversión de la idea de ser y de pensar que nos llega por tradición, y, en general, de la teoría de los universales avalada por ella. Y bien, ¿cómo conceptúa Trías esta experiencia trágica? Como experiencia del *eros*. En efecto, “la filosofía máximamente afirmativa, hija del amor (...), es aquella que acierta a afirmar a la vez y en el mismo sentido lo más universal (el ser pensado como absoluto) y lo más singular (‘esta hoja de papel’, ‘este árbol’)”<sup>13</sup>, el ser y la nada, la luz y la sombra. Por consiguiente, la filosofía máximamente afirmativa será la filosofía del amor, pero de un amor creador, de un *eros poiético*, concepto que irá desplegando progresivamente toda su fecundidad hasta hilvanar de diferentes modos los motivos conductores que va tejiendo Trías en su escritura (el alma como siendo de algún modo todas las cosas; el *uomo singolare e universale*; el poder y el singular; el *eros* y la pasión; la memoria de la experiencia). En esta filosofía, en efecto, la razón se reconciliará con sus propias bases pasionales, sin rechazarlas o negarlas, como fue la norma para el filósofo a lo largo de los siglos. Ello proporcionará una idea de hombre como ser cuya dimensión más radical no será la síntesis de razón y libertad soberanas, sino el *eros*, en virtud del

---

<sup>13</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 99.

cual el alma puede rescatar el ser mismo del singular, su aroma propio, frente al dominio del concepto<sup>14</sup>.

El *eros poiético* se constituirá, así, en el concepto nuclear de toda la magnífica propuesta triasiana. De hecho, toda ella se sustenta sobre una auténtica metafísica del amor que ofrece a nuestro autor la posibilidad de reconciliar a Nietzsche con Platón más allá del platonismo histórico, y ello con el fin de hacer posible la vuelta de Platón (como él mismo interpretará en la tercera variación), pero del *otro* Platón, de aquella otra forma de platonismo que históricamente no se ha jugado: el Platón del *eros poiético*, el Platón del amor y la *poiesis*. Como veremos, éste es un Platón capaz de dialogar con Zaratustra, de acompañarle y de entenderse con él, quizás porque los dos beben de una misma fuente trágica olvidada por el platonismo histórico. Y se trata de dar forma lógica a esa experiencia trágica del ser ahogada en general por la filosofía occidental, pero que brota en 'lugares' destacados.

## DE LA ONTOLOGÍA DEL EROS POIÉTICO A LA ONTOLOGÍA DE LA PASIÓN

### 1

Trías formula por primera vez su teoría del *eros poiético* en *El artista y la ciudad*, y lo hace a partir de una lectura del *Banquete* platónico fecundada por la interpretación que del mismo ofrece G. Krügger en *Einsicht und Leidenschaft*. Allí, la síntesis *erospoiesis* da ocasión a nuestro pensador para una crítica de la modernidad. Ya lo veremos. Pero a partir de *Meditación sobre el poder*, y hasta el *Tratado de la pasión*, la experiencia amorosa irá desplegando toda su riqueza interna hasta hacer ver la necesidad de ser comprendida propiamente como pasión. De lo que se tratará entonces será de reconstruir el universo semántico y racional desde esta forma de experiencia, desde la experiencia 'pasional'. Sólo que esta pasión no será una pasión desvinculada de la razón, "pues no existe un orden pasional divorciado de

---

<sup>14</sup> "El alma, una con el amor, es en esa unión una con todas las cosas: es de algún modo todas las cosas. Se produce la paradoja de que, cuanto más se ama al amado, más se llega a sentir, percibir y concebir, en la máxima nitidez, todas y cada una de las cosas, que se sienten como propias, refutándose desde ahí la absurda idea orteguiana de que el enamorado es 'ciego' para todas las cosas excepto para aquella que ama (idea popular del amor 'ciego' que impide comprender que esa ceguera, lo mismo que la noche y las tinieblas del amor, traspasa el velo de Maya, mas no para llegarse a la nada, sino para acceder al ser mismo subyacente a cada cosa, sintiendo así su aroma, su perfume, su silbo, su aire amoroso, su expresión, su verdad, su esencia y su sustancia)". E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, pp. 42-43.



un orden racional, sino un nexo interno entre pasiones que predisponen hacia actitudes racionales y de razones que esclarecen y especifican, iluminan o universalizan comportamientos pasionales”<sup>15</sup>. De esta forma, Trías avanzará hacia una concepción del hombre (como síntesis de pasión y razón en virtud de la cual, el universo físico puede ser comprendido y apropiado como universo cultural) y hacia una teoría de la cultura.

## 2

Trías reconduce la posibilidad misma del pensamiento (en todas sus dimensiones) a su ‘grado cero’, al momento inicial en que la revelación de un singular en la experiencia aumenta nuestro conocimiento e incide en nuestra acción. Para él, en efecto, no hay pensamiento en general, sino acontecimientos que fuerzan a pensar. De hecho, como dirá en su, hasta hoy, último libro, *La razón fronteriza*, “lo propio de la experiencia es que en ella los datos son encontrados: no se infieren o se deducen de la productividad del pensamiento”<sup>16</sup>. En su momento abordaremos el sentido radicalmente anti-hegeliano de semejante afirmación. Se trata de asistir al instante en que un singular nos afecta y exige ser elaborado, para su comprensión, bien en forma de obra de arte, bien en forma de escritura filosófica. Como antes, tampoco ahora nos detendremos en los pormenores de esta teoría ya que en los capítulos siguientes tendremos ocasión de hacerlo. Lo que importa por ahora, es señalar, a este respecto, que en su segunda variación, Trías formula ontológicamente el núcleo teórico que descubrimos ya en su primera navegación: la arriesgada exposición del sujeto al suceso singular como originaria ‘experiencia de verdad’ en la que de hecho algo sucede: antes de nada, sacudida y subversión de nuestro modo de estar en el mundo y de la autocomprensión del ‘sujeto’ (sin entender éste, sin embargo, tal y como hace la modernidad, como fundamento último del sentido). Esta experiencia remite a *eso que pasa, ocurrencia*, (¿no señalábamos, en efecto, en el capítulo quinto de la variación anterior que la filosofía debía reconducir el discurso al suceso u ocurrencia que la generaba, determinando, así, un espacio intermedio entre Discurso y Suceso, que era el espacio propio de la ocurrencia?), encuentro con lo otro-de-sí, padecimiento de lo extraordinario (en los márgenes del conocimiento y la voluntad), que libera en el sujeto una exclamación gozosa (¡!): todos los rasgos, pues, de una auténtica experiencia estética, siempre y cuan-

---

<sup>15</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 29.

<sup>16</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 33.

do no reduzcamos esta última expresión a su sentido moderno (ámbito bien definido de la experiencia con fundamento en la subjetividad), sino que lo interpretemos como *aisthesis*. Este entrecruzamiento estético es leído como 'posesión pasional' o 'posesión creadora' (y aquí radica el meollo de la metafísica del amor): el alma (metonimia para el hombre singular y concreto) es, de repente, 'atacada' o 'poseída' por algo que le viene de fuera, algo que le afecta y altera (el suceso singular). El sujeto, sin embargo, no niega esa singularidad ni se defiende ante esa irrupción, sino que se abre amorosamente a él (perdiendo su 'identidad') y se deja hacer por él. Esta posesión no es, por ello, una mera recepción pasiva (como pretende el empirismo), sino, en todo su sentido, pasional: fusión amorosa en la que el alma experimenta un máximo grado de suspensión, esto es, actividad y pasividad extremas. Y la experiencia del 'amor' es aquí irreductible, ya que esa apertura implica la ruptura de la 'identidad' tanto del sujeto como del objeto. De hecho, esta posesión es posible en virtud del amor a la singularidad de la cosa, a su poder propio (que permanece oculto en la vida cotidiana), ya que deja libre al otro en tanto que otro, alcanzando, así, comunidad con él. El alma, en virtud de esta afectación o padecimiento sensible, se abre a su propia esencia singular y en esa apertura encuentra el ser que desencadenó su anhelo. La idea de 'posesión pasional' regana, pues, el sentido platónico del asombro que provoca una sacudida y subversión de nuestro ser más profundo (locura en términos platónicos, ruptura de la identidad en términos modernos) viaje hacia las fuentes inmemoriales del ser, en el bien entendido que el conocimiento de uno mismo y el conocimiento de la verdad quedan sintetizados en un mismo movimiento anamnético del alma. Se defiende, pues, platónicamente, que el alma se conoce a sí misma en el mismo proceso por el que conoce el mundo externo; e inversamente, que el alma conoce el mundo externo más y mejor en razón proporcional a su capacidad de apertura a su propia interioridad, a su esencia olvidada. De ahí que el sentido de la posesión pasional pueda ser leído, en último término, como autposesión (por mediación de la muerte y la locura).

Ahora bien, ese movimiento anamnético hacia atrás (el origen) por parte del alma es, caso de ser poderoso (y se es tanto más poderoso cuanto más riesgo asuma el alma en el encuentro con su propia esencia inagotable), siempre correlativo a un impulso creador hacia delante que trae a presencia las virtualidades o posibilidades (físicas) de la cosa: todo progreso es, así pues, un regreso hacia fuentes inmemoriales. O dicho de otro modo: la

creación trae a presencia, como novedad, lo que ya fue, por lo que puede decirse que toda creación es ya, desde siempre, 'recreación'. Trías comenta en este sentido que todo amor verdadero es siempre creativo: se manifiesta en obras. No es, por tanto, afirmación mística fuera del tiempo, sino que, al deseo de fusión con un Origen, añade algo más: una producción. Para Trías, pues, en virtud de la posesión pasional, el alma queda embarazada y concibe una obra (*poíesis*). *Eso que pasa* (el 'suceso singular') constituye la materia prima de la obra de arte (o de la reflexión filosófica). Trabajar o elaborar amorosamente esta materia prima constituye el proceso mediante el cual se alcanza a dar forma a eso previamente padecido por el cuerpo (en síntesis conjunta con el alma), de manera que el 'singular' padecido logre singular expresión. El sujeto se deja hacer por eso singular al mismo tiempo que se lo apropia y da forma. En esa obra de arte o escritura filosófica, el sí-mismo se 'recrea' (en el sentido de que ésta sólo alcanza a ser sí-misma por medio de sus recreaciones, es decir, asumiendo la diferencia). De hecho, para Trías, crear es recrearse recreando. Y de ahí que insista, igualmente, en que en dicha obra acontece y se revela el ser en síntesis compleja, como se ve, con la mismidad del sujeto erótico (su dimensión originaria, más allá de razón y voluntad) que en ella alcanza a recrearse. La obra de arte es, por tanto, simultáneamente y en el mismo sentido, redención del alma y de la cosa, encerrados ambos, en la vida cotidiana, por el Concepto y la Identidad: al hacer brotar, en virtud del amor, la esencia singular de la cosa, oscurecida en nuestro trato común con ella, el alma libera sus propias posibilidades esenciales, se conoce mejor y se crea. Y crea al mismo tiempo un espacio común: *polis*.

## 2

La filosofía plenamente afirmativa que Trías busca es, pues, la afirmación inmanentista de la unidad en la variedad. Eje central de esta filosofía es la experiencia de la pasión. Pero debemos analizar esa experiencia desde una mirada que atienda a sus lados 'subjetivo' y 'objetivo' (que, para Trías, son dos caras de *lo mismo*). En efecto, no es que el suceso singular y el ama constituyan series paralelas. De hecho, la revelación singular y el sujeto (que entonces se funda como 'sujeto pasional') quedan involucrados como anverso y reverso de una misma experiencia. Y Trías describe ésta como 'posesión pasional': de repente (lo cual nos sitúa más allá del sujeto moderno de la voluntad, en un espacio de dispersión) somos captados o poseídos por algo que nos descubre algo que estaba encubierto y nos confronta con nosotros

mismos y con el ser (olvidado en lo inmemorial, fundamento-en-falta). Esa experiencia deviene experiencia de verdad porque a través del padecimiento del alma (que es padecimiento del ser extralógico) el ser (las posibilidades físicas de la cosa) acontece: mediante la obra artística, siendo ésta, por tanto, compleja síntesis de la experiencia del sí-mismo (sea individual o colectivo) y la verdad que en ella logra salir a la luz (siendo ésta, en última instancia, la experiencia de un esencial ocultamiento).

Del lado del sujeto, la experiencia erótico-pasional es experiencia que rompe los límites de su Identidad, haciéndole remontar a sus propias fuentes inmemoriales y olvidadas. El *eros* constituye, así, para Trías, la dimensión originaria y más profunda del alma, aquella desde la que se puede recrear la analítica existencial heideggeriana, sobre todo, lo relativo a la deuda, la vocación y la muerte. En efecto, para nuestro autor, el *eros* desencadena una *poíesis* como medio privilegiado de saldar la deuda originaria del alma, siendo éste el único modo de cumplir su *vocación* íntima: llegar a ser sí misma a través de un proceso abierto de recreaciones en las que el alma se sobrevive (en la diferencia) previo paso por la muerte y la locura. Sólo que la ruptura de la identidad es también la ruptura del 'mundo' que le da sentido. De ahí que una línea de trabajo de esta variación sea la de detener el fluir temporal para 'fotografiar' conceptualmente ese instante privilegiado (instante-eternidad) en el que la revelación de un singular (en el espacio-luz) zarandea el mundo del sujeto. Diversas instancias dan cuenta de esa experiencia que en la tercera variación se llamará *fronteriza*: vértigo, asombro, signo de interrogación. Fruto de esta máxima suspensión es la *poíesis*, considerada el modo como el ser acontece<sup>17</sup>.

De otro lado, por el lado del objeto, la experiencia erótico-pasional es la revelación del singular, revelación que tiene todos los rasgos de una irrupción de lo bello: momento de suspensión e interrupción de un determinado *tempo* (de vida, de escritura, de lectura, etc). La belleza es, para Trías, manifestación del platónico 'Bien situado más allá de la esencia' (*epekeína tes usías*); por tanto, de un ser que excede el ámbito del concepto, exigiendo al alma un 'salto mortal' hacia delante, es decir, el paso por la muerte y la locura. A ese Bien sólo se accede por el amor, por *eros*. O es *eros* la única fuer-

---

<sup>17</sup> En *Filosofía del futuro*, Trías muestra cómo esta experiencia puede ser leída desde un punto de vista antropológico como insistencia del abismo que une-y-escinde *logos* y *physis*, abismo que el hombre es y encarna. Sólo que, en virtud de la ontología que nuestro autor trata de desplegar y que después abordaremos, el mejor de los abismos es fecunda ocasión de reimplantar el impulso creador a través del cual se sutura la diferencia ontológica.

za capaz de dar ese salto en virtud del cual el alma desborda el concepto. Fruto de la cópula con la belleza, el alma concibe una obra de arte o una idea filosófica

Por último, otra línea de investigación de la presente variación será mostrar que esta experiencia (pasional) de verdad es más originaria que el concepto racional de verdad de la metafísica tradicional (como adecuación entre el intelecto y la cosa). De esta forma, Trías trata de desvincularse de la concepción moderna de la relación entre subjetividad y verdad que se va imponiendo en Occidente desde Descartes, pero que, como supo ver Heidegger, tiene su arqueología en la metafísica griega. Se trata, por tanto, de mostrar que tanto la filosofía del concepto (la reducción del singular a individuo y del universal a concepto), como la época del mundo en la que el conocimiento es entendido como proceso social objetivo (de carácter conceptual) que termina convirtiendo la cosa misma en concepto (el imperio de la Razón Formal Especulativa: ciencia, capital, estado), producen una ocultación de la experiencia erótico-pasional del singular y, en general, del acto creador como experiencia en la que el ser sale a la luz y funda un 'mundo' (por decirlo en términos heideggerianos) en síntesis conjuntiva con la experiencia del sí-mismo. No se trata, por tanto, de situar al sujeto (al Hombre, al *Dasein*) en el centro del discurso filosófico (como ocurre en la modernidad), sino de ir más allá de ese subjetivismo trasnochado, y reconocer que este centro es esa experiencia de verdad que convoca en síntesis amorosa al sujeto erótico (como polo subjetivo) y al singular (como polo objetivo), si bien este centro es un centro 'descentrado' o en permanente dispersión. Naturalmente, lo que presta cohesión a esta magnífica construcción es la metafísica del amor (la síntesis *eros-poíesis*) y los principios en los que se apoya ('el alma es de algún modo todas las cosas', el ser como poder, etc). Pero lo importante es señalar que la obra de arte (y la obra filosófica) resultante de esta posesión pasional funda entonces intersubjetividad abriendo un 'mundo' que refracta hacia el universo cognoscitivo en general, hacia la ciencia como conjunto de leyes desde las que comprendemos e interpretamos el universo, y hacia la moral como universo de reglas morales desde las que adquiere sentido nuestra actuación. Ciencia y moral constituyen, pues, una derivación de la comprensión del ser, o de la 'apertura de mundo' que llevan a cabo arte y filosofía. Heideggerianamente hablando podríamos decir que arte y filosofía 'abren mundos'.

El amor (la pasión) abre el alma al ser singular e irreductible de la cosa, a su aroma y ser propio. El alma es tanto más poderosa cuanto más se deja padecer en ese encuentro, y, por tanto, alcanza raíces más profundas, más inmemoriales. Pasión y poder son, pues, conceptos interrelacionados. Pero si, en un principio, pudiera parecer que son sólo índices de una escisión del ser del sujeto (si bien, asimismo, ocasión de abrirse a sus posibilidades esenciales, en el supuesto de que 'el alma es de algún modo todas las cosas'), Trías va a poner de relieve que esta escisión del sujeto remite, como a su raíz o fundamento, a una escisión ontológica. El ser es, así, un ser escindido y desgarrado. Pasión y poder serían, por ello, conceptos que se juegan en el límite. Por un lado, la pasión sería índice de esa escisión ontológica, pero asimismo medio que el ser mismo se da para suturarla (de forma siempre problemática) en virtud del poder. La cultura humana, como espacio de *poíesis*, adquiere entonces un sentido inaudito en tanto que escenario donde se revela esta escisión, pero también donde problemáticamente se recompone su unidad (primero, a través de arte y filosofía; luego, de ciencia y moral). Trías da forma, pues, a una ontología trágica que exige, a su vez, una teoría de la cultura. De hecho, lo que establece la continuidad ontológica es un mismo impulso creador (fruto de la posesión pasional) a través del cual el ser insiste y se revela. Ese ser es Idea, Arquetipo, el *Urphänomen* buscado por Goethe. Para Trías, pues, la Idea o el Arquetipo es la morada del ser, sólo que tales términos no han de concebirse en sentido platónico como Idea allende el devenir. Es lo que vamos a ver a continuación.

## HACIA EL PRINCIPIO DE VARIACIÓN

### 1

Como ya dijimos, el amor abre al alma a la singularidad irreductible de la cosa. Esta apertura permitirá al alma afirmarse a sí misma en el devenir asumiendo la diferencia, es decir, excediendo los límites del Concepto y la Identidad. De hecho, el alma es más sí-misma cuanto más alcanza a ser diferente (por medio de la recreación)<sup>18</sup>. Muerte y locura son, por tanto, los riesgos que el alma asume si quiere llegar a ser todo lo que puede ser: todas las cosas. Y la obra de arte inscrita en la ciudad es su fruto. Sólo que en

---

<sup>18</sup> Trías recoge aquí la interpretación que del Eterno Retorno y la Voluntad de Poder ofrece P. Klossowski en su célebre trabajo *Nietzsche y el círculo vicioso*.

esa obra de arte se 'recrea' la singularidad o la Idea propia del singular que en su momento nos 'atacó' o nos 'poseyó'. De esta forma, se corrobora respecto de todo el ámbito de lo ente la concepción que teníamos del ser del alma: ser que alcanza su mismidad a través de un proceso de recreaciones girado hacia un fundamento-en-falta y hacia una finalidad-sin-fin, es decir, ser que logra ser sí-mismo siendo diferente. Trías nos ofrece, pues, una concepción unívoca del ser que entronca con la inocencia nietzscheana del devenir. Sólo que esta ontología adopta la forma de una nueva teoría de los universales (la síntesis ontológica) regida por el principio de variación. Según esta teoría, singular y universal no han de ser entendidos según la tradicional filosofía del concepto. El singular no es el singular empírico, ni el universal es el concepto. Es más, para Trías, el concepto es el universal mal entendido. Por el contrario, se trata de concebir una 'síntesis ontológica', esto es, un singular inmediatamente universal por medio de la recreación, es decir, por medio del eterno retorno de un mismo impulso creador (por el que emerge ese singular inmediatamente universal). Se trata, pues, de hacer hincapié en el proceso creador mismo, en el momento de la emergencia de un singular inmediatamente universal. En este sentido, el universal bien entendido es principio de variación, esto es, "Idea que siendo siempre igual a sí misma acierta a repetirse cada vez de forma perfectamente diferenciada"<sup>19</sup>. Y este principio, en tanto principio ontológico, lo será del ser de todas las cosas (incluso de la historia de las ideas, "pues la idea, la idea crítica, la idea-problema, la unidad del verdadero discurso filosófico, es siempre idea finita, idea mortal, letal, idea con sello de origen, de lugar, de tiempo y geografía, idea terrenal y mundana. La idea, podría decirse, es 'ser para la muerte' como condición del 'ser para la recreación'. Su muerte es hiato, gozne o fisura que dialectiza la idea con sus futuras refundiciones libres, recreaciones)<sup>20</sup>. Cabe decir, pues, que Trías lee la analítica existencial heideggeriana, corregida y reformulada con términos propios, desde un Nietzsche como el pensador (dionisiaco) de la 'doble voluptuosidad' del nacer y el perecer.

## 2

Para Trías, por tanto, la 'carencia originaria' o falla inserta en el origen (la 'deuda' -*Schuld*- ontológicamente concebida y dicha de modo unívoco de todo ente) desencadena un devenir de recreaciones singulares en las

<sup>19</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 119.

<sup>20</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 77.

que el Ser se manifiesta como insistencia o eterno retorno de un mismo impulso creador. De este modo, al postergar indefinidamente al futuro la sutura, el mejor de los abismos posibles actúa como motor de creatividad. Ese impulso creador puede entenderse como forma problemática de sutura de la escisión ontológica. Ahora bien, lo que en ese impulso creador retorna es un mismo universo de arquetipos (símbolos artísticos e ideas filosóficas). El arquetipo está (insiste) en la realidad, si entendemos por tal un devenir abierto siempre a nuevas configuraciones creadoras. De hecho, es el singular inmediatamente universal por medio de la recreación. El Ser aparece entonces como Se/r, es decir, como un absoluto atravesado por una escisión insuperable (discontinuidad) entre la posibilidad y sus realizaciones en virtud de una falta inserta en el origen. Trágico significa, para Trías, reconocer esa escisión en el seno del ser, escisión que es vivida como padecimiento, desgarró, dolor, y que solamente el acto creador (en el que se reimplanta un mismo universo de arquetipos) puede suturar (aun cuando problemáticamente). Este acto (re)creador acontece cuando el sujeto, herido o poseído por el singular, asciende hasta los límites del mundo (¿hasta qué punto la ontología del límite está prefigurada ya en estos textos!), se deja hacer, hace que el ser obre en él (en un estado de suspensión, que puede ser definido como actividad y pasividad extremas), de manera que se genere una obra de arte (o escritura filosófica) en la que resplandece eso previamente padecido (el arquetipo). Esta obra de arte abre mundos, es decir, crea intersubjetividad. Pero a la par es el modo como el ser se dice a sí mismo: es la puesta en obra de la verdad. O dicho de otra forma: el origen insiste en el mundo.

El singular-arquetipo retorna eternamente en el acto creador. Sólo él tiene categoría ontológica. Pero ¿dónde cabe encontrar esos arquetipos? La respuesta parece conducirnos al lenguaje y la literatura. En efecto, arquetipos son Hamlet, Don Quijote, Ana Karenina, Edipo, Don Juan, Antígona, lady Macbeth, Ulises, etc. Pero si hemos comprendido el principio de variación, la respuesta nos lleva más allá de las primeras formulaciones dadas a estos arquetipos. De hecho, Trías se toma muy en serio, insistiendo sobre ello en varias ocasiones, la metáfora que T. Mann expone en *José y sus hermanos*, según la cual, el mundo puede entenderse como una esfera giratoria en la que su mitad celeste (lugar donde residen los arquetipos) tienen su réplica, su encarnación, su investidura, en el 'hemisferio terrestre', en la mitad terrena, burguesa, existencial o fáctica. Así, el 'primer Abraham' al que el escritor alemán hace referencia, pero extensible al mundo de los arquetipos



triasianos, debe concebirse como el Abraham mítico de la esfera celeste, que es aquel del cual deriva toda la serie de sus expresiones fácticas (por ejemplo, el Abraham de la Biblia, el Abraham de Kierkegaard, etc)<sup>21</sup>. De hecho, toda obra artística o filosófica es siempre una aproximación, siempre perfectible, hacia esa entidad ideal que constituye el arquetipo.

## RECAPITULACIÓN: LA IDEA DE HOMBRE Y DE CULTURA

La subversión de la 'filosofía del concepto' que acomete Trías en los textos de esta segunda variación, y que en adelante estudiaremos con más detalle, afecta, como vemos, no sólo a la ontología (en virtud de la recuperación de la noción platónica del Bien más allá de la esencia -*República*- o del Uno más allá de inteligencia y verdad -*Parménides*-, al cual accede únicamente la potencia unitiva del *eros*, la cual exige replantear la razón como 'razón pasional' -Trías- o 'razón poética' -Zambrano) sino a la idea del hombre y de la cultura humana. Por un lado, Trías asume la noción nietzscheana de superhombre, entendido como síntesis de amor y creatividad. Sólo que nuestro autor trata de mostrar, frente al mismo Nietzsche, las profundas raíces platónicas de esta idea. La síntesis *eros-poíesis* se constituye, así, en principio antropológico fundamental. El hombre es visto como artista, y el artista como un ser similar a Proteo, es decir, como un ser que sólo logra ser sí-mismo a través de la recreación (en virtud de la cual se salda la deuda originaria). La ontología del *eros* y la visión del hombre como artista dan pie a una genealogía de la cultura moderna, que aparece, entonces, como destrucción de esa síntesis. De hecho, la sociedad burguesa sanciona su resquebrajamiento. Esta genealogía explica la inclinación de la filosofía contemporánea por las 'formas malditas' del No-ser, del Movimiento o de lo Otro, desenmascarándola como 'ideología' de una forma experiencial en la que la síntesis clásica ha sido destruida. Con otras palabras: la destrucción moderna de la síntesis clásica, vivida como experiencia por Wagner, Nietzsche y T. Mann, abre un espacio de vida y reflexión en el que nos hallamos circunscritos. Pero Nietzsche abre algo más: una constelación ontológica de la que nosotros mismos somos herederos. "La lucidez impide, sin embargo, hacer de la necesidad virtud proclamando una nueva cultura allí donde sólo se percibe la lenta

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* pp. 169-170.

erosión y la progresiva ruina de una cultura milenaria"<sup>22</sup>. Lo único que cabe es proponer de nuevo para el futuro, recreándola, esta síntesis, tal y como, para él, hicieron los pensadores y poetas más lúcidos de la modernidad. Esta síntesis revoca el principio burgués de conservación y constituye, por el contrario, una exaltación de la 'doble voluptuosidad' dionisiaca del nacer y el perecer (como condición para renacer). Trías va dando forma, pues, a una teoría integradora de la cultura, que no escinde el universo racional del sentido, del ámbito emocional del arte y la literatura. Al final del recorrido de la segunda variación, la cultura, en sus dos dimensiones, el universo de la facticidad (ciencia y moral) y el universo de la posibilidad (arte y filosofía), aparecerá como "el lugar mismo de la síntesis ontológica, que es ni más ni menos la síntesis temporal"<sup>23</sup>.

Y bien, las siguientes páginas desarrollarán más detalladamente las ideas que aquí hemos presentado de forma esquemática. Cada capítulo analizará el contenido de cada unidad llamada 'libro' que, como veremos en la segunda parte del trabajo, constituye una 'variación' de textos e ideas anteriores.

---

<sup>22</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 204.

<sup>23</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 180.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### EL PROBLEMA DE LA FILOSOFÍA DESPUÉS DE HEGEL Y NIETZSCHE: DRAMA Y TRAGEDIA

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

Esta segunda variación toma como singular punto de partida una exploración de la 'experiencia estética' como viaje. La vivencia del viaje es, en efecto, fundamental para comprender el tratamiento triasiano de la experiencia estética a lo largo de toda su producción:

“Confieso que me gusta viajar. Todas las angustias, los miedos, las perplejidades adquieren durante el viaje un valor diferente, una calidad nueva y superior. Pierden su naturaleza idiosincrática y parecen surgir del seno de las cosas mismas. Todos esos sentimientos parecen, pues, trascender: apuntan más allá de uno mismo. En cierto modo 'uno mismo' se halla, en el curso del viaje, cerca y lejos de sí mismo. Queda lejos el lugar o la ciudad en la cual uno se siente reconfortado por el sospechoso disfrute de un determinado nombre propio. Viajando ese nombre parece fluidificarse y perder con ello su rígida compostura. La referencia al hogar, al municipio pierde su carácter opresivo y se vuelve implícita. ¿Pero es que puedo hablar con propiedad de hogar, de patria, de ciudad?”<sup>1</sup>.

Ya en textos anteriores, Trías había puesto de manifiesto cómo la irrupción del singular en la vida del sujeto desencadenaba en él un proceso de subversión y disolución de las estructuras perceptivas y una afloración de las máscaras que reprimía en la vida cotidiana. Si cabe entender esa irrupción del singular como una descripción del momento inicial de la experiencia estética, la idea de viaje viene a determinarla, justamente, como experiencia (en el sentido de *Erfahrung*): pérdida de la identidad del sujeto, abandono del hogar e incursión por *terra incognita*. De hecho, el viaje revela, bajo la pluma de Trías, su faz bifronte, su rostro de Jano. Por un lado, facilita un estimable nivel de autenticidad, de asombro, precisamente, ese asombro que se pierde en la vida cotidiana. Y dado que asombrarse es el inicio de todo filosofar, el viaje favorece ese alzado a la actitud filosófica, y ello en la medida en que despierta el nervio metafísico: la capacidad de asombro o *zaumadsia*.

---

<sup>1</sup> E. Trías, *Drama e identidad*, pp. 70-71.

Pero, en contrapartida, el desplazamiento nos hace perder nuestra seguridad en el hogar, el placer de sentirse reconfortado por "el sospechoso disfrute de un determinado nombre propio". Con el viaje, en efecto, perdemos la identidad, y el humus cultural y cívico que nos daba sentido ('nombre') parece también perder consistencia, entidad. Sin embargo, hoy día la ciudad ya no es experimentada, precisamente, como lo más familiar y amable, sino como espacio de extravío y enajenación. Por ello, salir de nuestro hábitat ciudadano cotidiano y normal viene a ser, hoy, condición de sentirnos en contacto íntimo con las cosas, con los demás, con nosotros mismos. La ciudad ya no es espacio de reconocimiento, sino lugar de opresión y angustia, ya no es *polis ciudadana*, como podía serlo en el Renacimiento, sino *metrópoli industrial* que somete la belleza al dictado del cálculo y la eficacia.

## 2

Para Trías, es precisamente la música (en concreto, la música del clasicismo vienés) el arte que mejor ha 'objetivado' esta modalidad de experiencia. Gracias a la invención del temperamento igual, el músico, Haydn por ejemplo, puede ordenar el material sonoro de manera que a una 'exposición' de los temas (normalmente dos, si bien las composiciones de Haydn son, a veces, monotemáticas), le suceda un 'desarrollo' por el que éstos modulan hacia tonalidades cada vez más alejadas de la original, para volver después otra vez al hogar, a la 'reexposición'. La forma sonata facilita, así, al compositor una estructura formal precisa en la que plasmar una lucha dramática entre dos temas. Sin embargo, este modo de caracterizar esta forma musical podría pecar de superficialidad. Ch. Rosen, por ejemplo, discute a D'Indy que lo decisivo de la forma sonata sea el contraste entre un primer y segundo temas. Para el musicólogo americano, esta explicación únicamente tiene en cuenta el aspecto melódico, sin resaltar lo que, a su parecer, constituye el mayor avance de la forma sonata: la creación de un sistema de migración inédito hasta las fechas del clasicismo. Esta migración tonal es vivida con *suspense* por el oyente, quien se siente inquieto y desasosegado ante el rumbo incierto que toman los temas: ¿adónde nos quiere llevar Haydn con esta desviación del centro tonal? De hecho, como afirma Trías, el *suspense* tiene que ver "con una pérdida del hogar, con una migración por tierra extraña, con una aventura por tonalidades insólitas, con un *viaje*"<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> E. Trías, *Drama e identidad*, p. 41. Digamos al margen que, para nuestro autor, Haydn es un extraordinario precedente musical de lo que Hitchcock llevaría a su culmen en el cine

Pero la idea de viaje se alza a potente metáfora desde la cual entender la experiencia ontológica de una cultura<sup>3</sup>. Sólo que, para Trías, no hay, en rigor, *una* modalidad de viaje, sino dos: viaje *dramático* y viaje *trágico*. Y todo viaje determina una lógica y una erótica. A través de esta diferenciación, nuestro autor podrá tomar conciencia, un poco en la línea de Nietzsche y Heidegger, pero con criterios y categorías propios, de la ontología abandonada, aquella que culmina en Hegel (esto es, de lo que los pensadores citados llaman 'metafísica'), y del 'espacio lógico' que se inicia tras el derrumbe y ocaso de la filosofía idealista. Dos conceptos, que son dos formas de entender el viaje a través de las cuales se indica o se apunta a una experiencia ontológica, aparecen, entonces, en escena: drama y tragedia<sup>4</sup>. En último término, tratan de alcanzar la desconsolada especificidad de nuestra condición post-hegeliana.

## DRAMA Y TRAGEDIA: IDENTIDAD Y DIFERENCIA.

### 1

*Drama e identidad* se propone esencialmente "tomar plena conciencia del espacio lógico de la ontología y cultura abandonada"<sup>5</sup> para definir, en el mismo proceso, la experiencia ontológica de nuestro mundo moderno. La forma de cultura y ontología abandonadas queda definida a partir de una modalidad de viaje a la que Trías llama 'viaje dramático'. 'Viaje dramático' es aquel, visible en los mejores documentos artísticos de la historia occidental (desde la misma 'tragedia' griega hasta la tetralogía wagneriana), que conduce al individuo hasta el género, sea éste la estirpe, el clan, la familia, el municipio, la iglesia, la clase, el partido o la nación. El drama es, pues, aquella migración o aquel viaje que conduce al individuo, a través de extravíos y vagabundeos, al hogar que le concede nombre e identidad. En definitiva, es el proceso que lleva al individuo hasta el universal, al singular hasta el *concepto*, hasta el tronco común (de ese árbol porfidiano de los géneros y

<sup>3</sup> La experiencia estética como viaje y, a su vez, como forma de acceder a la experiencia del ser; y la metáfora como forma de conocimiento, serán ideas que en *El artista y la ciudad y Filosofía del futuro* alcanzarán estatuto teórico.

<sup>4</sup> Conviene señalar ya, como apunta Savater, que no hay que tomar estos conceptos en su sentido estricto, sino ambos en relación uno con otro, y siempre dentro de la concepción interpretativa que Trías expone en este libro. F. Savater, "Del drama a la tragedia", Triunfo, 1974. Recogido en E. Trías: *una experiencia indagadora del ser como límite*, pp. 77-78.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 214.

las especies) que es casa y hogar. Edipo, Orestes, Siegfried, Siegmund, Sieglinde, son héroes de la cultura dramática.

Esta modalidad de viaje determina, como decíamos ya en el punto anterior, una lógica y una erótica. 'Lógica' significa, en este contexto, una teoría de los universales, esto es, una manera de entender la relación entre el singular y el universal, y esta relación es vivida eróticamente en la experiencia artística fundamentalmente a través de la anagnórisis. La 'lógica del drama' perfila, entonces, un "*árbol porfidiano* de los géneros y de las especies, que estipula estirpes y sub-estirpes hasta especificar los inefables individuos"<sup>6</sup>. Es decir, determina un modo de organización de los singulares en un orden lineal y cuantitativo, siendo el *concepto* el universal (entendido como ser común) que los recoge. La *lógica* del drama es, pues, la *identidad*: se trata de hallar el tronco común al que remiten las ramas individuales. Y esta modalidad de viaje, esta 'lógica' del drama alcanzó su más cumplida autoconciencia con la filosofía hegeliana. De hecho, "en Hegel, el Drama, el concepto histórico-cultural de drama, se hace autoconsciente, llega a ser *filosofía*"<sup>7</sup>. Después de él, puede decirse, *incipit tragoedia*.

## 2

Para Trías, el viaje dramático es ya, para nosotros, una cosa del pasado. En efecto, "pertenece a nuestra sociedad, a nuestra cultura, a nuestra urbe una modalidad de viaje y de viajero que carece de meta y de punto de partida, de finalidad y de principio, de necesidad y de legalidad, de referencia a ningún centro, a ningún hogar"<sup>8</sup>. La tragedia constituye, de hecho, el radical cuestionamiento de los conceptos y los universales heredados, esto es, del proceso por el que un individuo se reconoce en su *génesis*, en la colectividad. En este sentido, el 'viaje trágico', si se anuncia en el siglo XIX con Kierkegaard, Nietzsche y Freud, se expone ya artísticamente con Joyce, Kafka o Beckett, pero, propiamente, sólo es *habitado* hoy (por nosotros). Y al igual que la lógica del drama alcanzó con Hegel su radical autoconciencia, la expe-

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 153. Repárese en que esta relación singular-universal según la imagen del árbol porfidiano se determinará, en *Meditación sobre el poder*, como relación de dominio, o en *Filosofía del futuro*, como ideología que hay que atravesar para mostrar el agujero ontológico que oculta.

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 190.

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 93. Frente al árbol porfidiano de los géneros y las especies, Trías hablará del árbol trágico. E. Trías, *Lógica del límite*, p. 442. El árbol es una figura simbólica que recorre la historia de la filosofía.

riencia contemporánea exige al pensamiento la elaboración de una *ontología trágica*, es decir, una reflexión que piense el ser sin referencia a ningún centro privilegiado (pues el centro ha desaparecido), a ningún Autor, ni divino ni humano, sino a partir de un *espacio lógico de dispersión* desde el cual pudiera afirmarse, con Zaratustra: 'el centro está en todas partes'. Para Trías, esto significa que de lo que se trata es de pensar una ontología del singular (una ciencia del singular, como llegará a decir en *Meditación sobre el poder*<sup>9</sup>), en la que el singular es ya, de por sí, su propio género, pero género que no remite a ninguna familia conceptual ni a Dios como supremo artífice del orden del mundo. Con otras palabras: la filosofía debe atreverse a elaborar conceptualmente ese *espacio lógico trágico*. Y, en efecto, "elaborar ese espacio lógico es tarea reservada a la *Filosofía del futuro*"<sup>10</sup>. Trías se va encaminando, así, hacia lo que será el logro más conseguido de esta segunda variación: una teoría de los universales que se quiere más originaria que la que preside o rige la historia de la filosofía occidental y, más particularmente, que la de Hegel.

### 3

Conviene explorar ya, antes de seguir, las tres críticas que Trías formula en este texto a la filosofía hegeliana, a través de las cuales comienza el autor a teorizar la experiencia trágica del ser y la esencia de lo trágico, en tanto que figura de la conciencia moderna posthegeliana. Aun cuando lo trágico se define, en general, dentro de un contexto propio (*lo trágico* en oposición a *lo dramático*), cabe descubrir un núcleo permanente e invariable de significación a lo largo de su producción: la necesidad de reconocer que el pensamiento es siempre segundo respecto de un dato primero de experiencia o revelación, o dicho de otra forma, que frente a la filosofía idealista y, en general, moderna, ese dato no puede inferirse ni deducirse de la productividad del pensamiento. El pensamiento, pues, no 'pone' el ser desde él mismo, como pretende Hegel en su *doctrina de la esencia*. Trías dice en este sentido que la filosofía, si quiere ser radical en su tarea y superar el escollo moderno (que en último término desemboca en el nihilismo extremo y en las filosofías vacías de la postmodernidad) ha de arriesgarse a ordenar y jerarquizar de nuevo lo que en la modernidad cartesiana y postkantiana fue descentrado o desestructurado: la precedencia del ser sobre el pensar o la concepción del

---

<sup>9</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 145.

<sup>10</sup> E. Trías, *Drama e identidad*, p. 186.

ser como fundamento del pensar. Ahora bien, eso no significa necesariamente recaer en actitudes precríticas o ingenuamente realistas, esto es, volver a referir el ente a su fundamento eterno: Dios. Por esta razón, la dificultad propia del proyecto triasiano radicarán propiamente ahí: en pensar el ser como el necesario *a priori* del conocimiento, pero desvinculándose, al mismo tiempo, del ingenuo realismo precrítico y de la teología.

1. En primer lugar, Trías considera que el filósofo alemán no elaboró, como era su intención, una filosofía omnicomprendiva que integrara en su interior los momentos verdaderos de los diversos sistemas filosóficos que se habían venido sucediendo a lo largo de la historia. Hubo una filosofía frente a la cual no exhibe, en última instancia, razones lógicas, sino opciones o decisiones rabiosamente empíricas y vivenciales. Esta filosofía no es otra que la del romanticismo de Hölderlin o Schlegel. Las expresiones que les dirige Hegel están cargadas de odio y resentimiento. Cabe preguntarse entonces si éstas se deben a una verdadera superioridad, tal y como él alegaba en sus escritos, o bien si, por resultar *demasiado* ofensivas, pueden atribuirse a otros motivos. A este respecto, Trías piensa que Hegel, en un momento dado, tuvo *miedo* del romanticismo y que posteriormente lo camufló con una pretendida superioridad. Hegel halla en el romanticismo su *más* allá, es decir, su *límite interno*, su *sombra*. Lo cual quiere decir, por lo que dijimos en la primera variación, que la *verdad* del sistema hegeliano se construyó sobre la exclusión de la *verdad* del romanticismo. Idealismo absoluto y romanticismo constituyen, pues, un juego *epocal* de luces y de sombras como el que en 1969 el joven Trías descubrió entre el positivismo y la metafísica.

2. En Hegel, la Idea sale de sí misma, abandona su Hogar, su Casa, pierde su identidad, y se enajena a través de la naturaleza, del derecho y la historia, para luego reencontrarse, al final del recorrido, en el Espíritu Absoluto. El todo vuelve al todo al final, después de haberlo recorrido todo. Ahora bien, cabe preguntarse si ese espacio de enajenación es, en verdad, un espacio *radicalmente* otro. O si la Idea gana algo de riqueza en su despliegue por la naturaleza y la historia. Y bien, para Hegel, la Idea se concede desde sí misma ese espacio de alteridad. Y, para Trías, precisamente por eso mismo, no cabe hablar de radical alteridad. En Hegel, esta previa identidad de la identidad y la no-identidad hace que al extravío suceda el retorno, al viaje por la alteridad la vuelta a la identidad. Esto viene a decir que el idealismo absoluto



constituye el alzado de la formación histórico-cultural del *Drama* a conceptos filosóficos. Y en este sentido, podemos señalar también un *límite externo* a la misma: la *tragedia* como espacio de escenificación del extravío. Esta nueva modalidad de experiencia toma su punto de partida, balbuciente, con la izquierda hegeliana (Feuerbach y Marx), y alcanza ya palabra propia con Kierkegaard y Nietzsche. Desde ellos, es posible unir Filosofía y Tragedia (como hará el propio Trías en su maduro texto *Lógica del límite*): tal es la tarea reservada a una 'filosofía del futuro'.

3. A partir de esta doble crítica, Trías puede afirmar que, aunque Hegel acierte en creer que su filosofía constituía la autoconciencia de todo el legado lógico-categorico de la tradición occidental, conviene aclarar que ese legado se hallaba encuadrado dentro de la estructura misma del drama. Hegel creyó escribir *la* lógica, creyó explorar *el* logos, pero de hecho sólo desembozó la *lógica dramática*:

"Cuando Hegel afirma que la filosofía levanta su vuelo en el crepúsculo y una vez que la vida ha pasado y presenta signos de decadencia, fue lúcido a rebours. Decía entre líneas que la época del drama, esa cultura en la que el drama era vital, había perdido su fuerza y vigor. Y por esa razón podía ser sabido y reconocido, si es que ese saber y ese reconocimiento no constituía precisamente el jaque mate a una vida ya agonizante. Hegel, sin embargo, no trascendió esa autoconciencia lúcida respecto al carácter agonizante de aquellos contenidos de vida y de pensamiento que en su filosofía alcanzaron envergadura categórica. Se limitó a expresar la autoconciencia del carácter tardío de su empeño. Pero no pudo abrir los ojos a otras esferas culturales e intelectuales"<sup>11</sup>

Por consiguiente, Hegel elevó la forma lógica del drama a la categoría de Universal y no advirtió el carácter histórico y particular de esa lógica. De ahí el carácter *ideológico* de su filosofía. Pero aquí topamos con otro problema: ¿qué significa 'ideología'? Avancemos que destilando la oposición entre ideología y criticismo, Trías pretende 'superar' la modernidad, ir más allá de ella, abrir el pensamiento a otras rutas, a otra ontología. Es más, si hoy es posible una ontología, ésta será necesariamente trágica. Y ya sabemos lo que significa, para él, la 'tragedia'...

---

<sup>11</sup> *Ibíd.* p. 191.

## MÁS ALLÁ DEL HIPERCRTICISMO MODERNO Y LA IDEOLOGÍA

### 1

Quizás la idea de viaje con la que empezamos este escrito adquiere un sentido inaudito en la época de 'la muerte de Dios'. En un principio pudiera parecer que tras este terrible acontecimiento no fuera ya posible ninguna ontología, como si tras el advenimiento del nihilismo el filósofo no se atreviera ya a afirmar nada del ser. De hecho, impera en la filosofía contemporánea un hipercrticismo atroz que se ha revelado estéril. Toda la filosofía de los siglos XIX y XX, a saber, Marx, Nietzsche, Freud, la relectura estructuralista de estos autores (Foucault, Deleuze, Althusser), Wittgenstein, la filosofía analítica, parece encaminada hacia una única tarea: la de desentrañar los mecanismos ocultos de la psique, la base social o el lenguaje. Así, desde diversos frentes se pone de manifiesto la imposibilidad de un discurso sobre el ser. Palabras y cosas acusan entonces un máximo de extrañamiento y divorcio, abriéndose un profundo hiato entre ese pensamiento hipercrítico y la praxis. "Indecisos por exceso de inteligencia, ahitos de criticismo presentiamos nuestra vida y nuestra conducta bogando a la deriva en el azar, sin que nos sea posible introducir mediación entre Pensamiento y Práctica. Razón teórica y razón práctica acusan su máximo divorcio. Y en el hiato que las separa surge una Razón estética que no actúa como mediación, cual sucede en Kant, sino como confirmación del hiato irremediable"<sup>12</sup>. Y bien, ¿existe otra posibilidad? ¿Es posible hoy una nueva ontología? ¿Cabe introducir alguna mediación entre palabra y cosa, entre razón teórica y razón práctica? Trías cree que sí. Y ésa es su apuesta en filosofía.

### 2

Nuestro autor cree que la vida de la filosofía (en la época del Drama) tiene dos momentos: esenciales: el momento de la formulación de la 'ideología' y el de la 'crítica' de sus presupuestos. Los dos son formas de teorizar el movimiento interno de la relación entre singular y universal: si la ideología es elevación de un ente singular a categoría de universal, el movimiento crítico libera a este singular de su opresión ideológica a ser mero ejemplo o caso de una ley universal. La filosofía como Drama perece entre

---

<sup>12</sup> E. Trías, *Drama e identidad*, p. 202.

estos dos extremos, el Escila de la crítica y el Caribdis de la ideología. La ideología afirma el Ser; el criticismo, el nihilismo. "De hecho, el nihilismo consiste en la asunción ontológica de eso a lo cual conduce el criticismo. Es, pues, hipóstasis del movimiento crítico y destructivo"<sup>13</sup>. ¿Cabe alguna posibilidad -intermedia, intersticial? Responderemos a esta pregunta en los tres siguientes puntos.

## 2

El término 'ideología' remite, como se sabe, al diagnóstico marxiano de la cultura. El mismo Trías ha contribuido con su libro *Teoría de las ideologías* al debate sobre este término. Allí, el autor, en efecto, intenta formular una teoría de las ideologías inspirada directamente en los textos del propio Marx, pero que rompe con el marxismo tradicional y la sociología del conocimiento. Pero ¿a qué llama Trías 'ideología' en este ensayo?

"Llamo 'ideología' en este ensayo a todo sistema de pensamiento, a toda filosofía que generaliza una forma particular, que eleva a categoría universal una singularidad histórica o anecdótica, que llama 'ser' o 'realidad' a lo que no es más que un ente determinado. Llamo 'ideológica' esa operación de hipóstasis de lo singular en lo universal, de lo histórico en antropológico, de lo óntico en ontológico..."<sup>14</sup>.

Podría decirse, pues, en lenguaje heideggeriano, que ideología es el olvido de la diferencia entre ser y ente, cuando por ente se entiende toda configuración o formación cultural, destino *epocal* u ontología particular. Ideología es, pues, "esa unificación aparente que enmascara la diferencia ontológica"<sup>15</sup>. Y esta diferencia hace referencia aquí a la disimetría entre ser y *logos*, dando a entender que el ser excede siempre el ámbito del pensar-decir, y que, por tanto, todo pensamiento que se haga pasar por 'el ente en su totalidad' trata de ocultar esa diferencia, esa escisión. En *El artista y la ciudad*, Trías reconocerá que esta elevación de lo singular a lo universal "se apoya en una ontología que no es crítica ni histórica. Alumbra necesariamente una creencia, una fe. Es, respecto a la lucidez, el eterno antídoto y *alibi*. Es, respecto a la verdad, el eterno socorro y salvavidas. Es, por consiguiente, una coartada para la vida y para el pensamiento"<sup>16</sup>. Al pensamiento ideológico le fal-

---

<sup>13</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 161.

<sup>14</sup> E. Trías, *Drama e identidad*, p. 184

<sup>15</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 76.

<sup>16</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 16.

ta, pues, el componente *crítico* capaz de distanciamiento. Su comparecencia denota dos cosas:

“En primer lugar, que una formación histórica, económica, social, cultural, ética, estética, se halla madura para el conocimiento de sí misma, para la conciencia de sí.

En segundo lugar, que esa autoconciencia no está madura todavía para distanciarse suficientemente de sí misma, para cuestionarse, para relativizarse, para introducir en su propia realidad y en la conciencia de esa realidad un peligroso punto de interrogación, un punto de duda o de ‘quizá’.

Una ideología suele surgir en un momento histórico determinado, no en cualquier momento. Suele surgir, en efecto, cuando una formación del tipo que sea presenta los siguientes rasgos:

1) Se halla madura y plenamente formada.

2) Comienza a producirse un *décalage* entre la realidad y la conciencia.

De hecho, sin ese *décalage* carece de sentido la producción de ideología, toda vez que ésta cumple una expresa finalidad de refuerzo y autodefensa. Antes de que exista ‘ideología’ puede decirse que quienes actúan inmersos en una determinada formación actúan sin necesidad de elevar a conciencia los móviles y los fines de sus actos. Puede decirse de ellos que ‘no lo saben pero lo hacen’<sup>17</sup>.

Pues bien, frente a la *ideología*, Trías acude al concepto de *crítica*:

“Llamo ‘crítica’ a esa operación de esclarecimiento y desvelamiento, a través de la cual se restituye el nivel de singularidad velado por la ideología, a la vez que se explica la razón que promueve la hipóstasis y el trabajo. Mediante esa operación el ideólogo confiere seguridad en los fines y en los medios, confiere móviles a la conducta y al pensamiento”<sup>18</sup>.

A un primer momento de formulación de la ideología, le sucede otro en el que se desenmascara y revoca ese saber ingenuo. Si la ideología pretende legislar sobre el ser, la crítica toma conciencia de sus pasos falsos, de sus ‘ocultamientos’. Si la primera ‘define’ qué es el Ser, la segunda desemboca en el nihilismo y el cinismo. *Ideología* y *crítica* pasan por ser, entonces, dos formas de ejercer la actividad y el discurso filosófico, una forma ingenua y crédula que tiene el mérito de afirmar algo como legal o necesario, como universal o como ser. Y otra resabiada y descreída, que paga el mérito de su excesiva inteligencia con el demérito de prohibirse toda función legislativa. En consecuencia,

---

<sup>17</sup> E. Trías, *Drama e identidad*, pp. 184-185.

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 184.

“...parece que si la filosofía quiere pronunciar alguna palabra sobre el ser, quiere acceder al terreno ‘que se busca’ (ontología, metafísica), debe pagar su *hybris* con la ceguera en la creencia. Parece así mismo que si la filosofía quiere mantener su lucidez, su inteligencia, debe pagar ese saber al alto precio de privarse de todo pronunciamiento afirmativo y ontológico. Parece que la ontología debe ser por necesidad acrítica e ideológica y que la Crítica debe ser por necesidad agnóstica y descreída. Todo esto parece ser. A menos que sea posible una ontología afirmativa que asuma radicalmente en todas sus implicaciones un *Logos trágico*. Elaborar ese espacio lógico es tarea reservada a la *Filosofía del futuro*”<sup>19</sup>.

### 3

Por otra parte, Trías construye la genealogía del criticismo en la filosofía occidental. En un principio, en la Grecia cantada por Hölderlin y amada por Nietzsche, no había disonancia entre la palabra y la cosa, cada cosa se decía *en* la palabra y el *logos* era siempre *logos* del ser, de la *physis*. Había una unidad indisociable entre hombre y naturaleza, entre *physis* y *nomos*, entre pensamiento y acción. Lejos queda ya, sin embargo, para nosotros, este *origen* en el que el hombre, en su inocencia, podía escuchar y entender el lenguaje propio de las cosas, o en el que poeta podía recibir los dones del cielo con la cabeza descubierta. Para nosotros ese mundo está ya perdido.

Una primera convulsión la protagonizan los sofistas o el mismo Sócrates: la palabra ya no alumbraba la verdad del ser, el *nomos* tiene una genealogía diferente a la de la *physis*. De esta forma, la primitiva inocencia de los filósofos, la que les permitía afirmar que el principio de todas las cosas era el agua, el fuego, el aire o el *apeiron*, se pierde para siempre. Y “el Logos queda ensimismado y absorto en su sustancia, extraviado de su primera vecindad con la verdad del ser”<sup>20</sup>. Platón y Aristóteles trataron de restaurar esta vecindad de pensamiento y ser, y sus esfuerzos fueron continuados, a un nivel más crítico, en la edad media, por el tomismo, pero los resultados de la ilustración griega no pudieron ser pasados por altos. Y así, si con Sócrates y los sofistas se introdujo por primera vez la escisión entre ser y logos, con Descartes y con Kant esa escisión se instaló en el centro mismo del discurso filosófico. Con Kant, en efecto, la filosofía deja de referir su discurso al ser y pasa a referirlo a nuestro modo de conocerlo. La filosofía deja de ser metafísica y pasa a ser crítica de la razón. Con ello el hiato entre saber y ser, entre palabra y cosa, parece abrirse definitivamente. Hegel trató de recuperar también aquella originaria comunidad de ser y logos, pero lo hizo desde la afir-

---

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 186.

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 103.

mación de una previa identidad entre el saber y la verdad de la cosa misma en la Idea, en el Absoluto, inaceptable para los filósofos posthegelianos, que acabaron instalándose de nuevo en la brecha abierta entre el pensamiento y la cosa, entre el momento teórico y el momento práctico de la razón, entre individuo y Dios. Pero, entonces, pareciera como si el exceso de inteligencia crítica hiciera ya del todo imposible pronunciar una sola palabra sobre el ser. Pues bien, hoy, después de un siglo consagrado a la filosofía de la sospecha (Marx, Freud, Nietzsche), al análisis del lenguaje (Wittgenstein, filosofía analítica) o al positivismo lógico (Carnap), se nos hace urgente y necesario ir *más allá* de ese hipercriticismo estéril, y preguntarnos de nuevo por el ser, tratando de evitar, sin embargo, “desviaciones subjetivistas e idealistas... (y) apuntando a una ontología que establezca el primado del ser sobre el pensar”<sup>21</sup>: el ser como exterioridad al pensamiento, como *diferencia* respecto a él.

Así pues, frente a la identificación ser-logos que promueve la ideología del drama, y frente a la hipóstasis ontológica del criticismo moderno (el nihilismo), Trías quiere plantear la posibilidad de un nuevo acceso al ser. Pero esta ontología será necesariamente una ontología trágica. De hecho, abrir brecha hacia esa posible ontología parece haber sido el objetivo general de este texto.

Por ello, hay que entender ontología trágica como aquella ontología que ni afirma la pura identidad del pensamiento y el ser, como ocurre en la filosofía hegeliana, ni se instala cómodamente en el hiato entre ser y pensar, como en el hipercriticismo que tiene en Kant su raíz moderna. La batalla triasiana se juega, así pues, entre la *escala* del idealismo absoluto y la *caribdis* del nihilismo, entre Hegel y Nietzsche. Su apuesta será, a partir de *El artista y la ciudad*, articular una ontología que reconozca el primado del ser sobre el pensar, o el ser como fundamento del pensar, y que señale que éste no agota nunca la riqueza de aquél. De hecho, si el nihilismo reactivo conduce el criticismo, “el nihilismo activo se sustenta en una *pars construens* que afirma la plenitud inagotable del ser”<sup>22</sup>. Y bien, esta dirección de la filosofía triasiana culminará en la formulación de la ‘síntesis ontológica’ regida por el ‘principio de variación’, es decir, de la concepción del ser como singular sensible inmediatamente universal por medio del eterno retorno de un mismo impulso creador.

---

<sup>21</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 236.

<sup>22</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 161.

## RECAPITULACIÓN

### 1

La labor triasiana en este texto ha consistido en determinar el *espacio lógico* que se inaugura tras el derrumbe del sistema hegeliano con las experiencias filosóficas de Kierkegaard (que historiográficamente figura como la primera crítica al idealismo) y Nietzsche, y que *habitamos* nosotros, hoy, con toda su carga de placer y de horror. Para Trías, pues, todo planteamiento filosófico contemporáneo que se quiera radical debe anclar sus raíces en la *novedad* del pensamiento posthegeliano respecto de las tesis metafísicas de la modernidad (en particular, del idealismo de Hegel), es decir, de solidarizarse intelectualmente con los presupuestos ontológicos (trágicos) radicalmente antihegelianos de aquella tradición que, a la muerte de aquél, intenta abrirse camino, difícil pero irreversiblemente, hacia unos horizontes culturales y experienciales distintos, dentro de los cuales, como decimos, habitamos hoy nosotros el mundo. Por ello, junto a la determinación de la ontología tradicional (que Trías conceptúa como drama), se trataba de definir también el sustrato *lógico-ontológico* de la experiencia ontológica del hombre contemporáneo, y que magistralmente se encuentra *expuesta* en la obra de los grandes artistas de nuestro tiempo. *Drama e identidad* constituye, a estos efectos, un primer intento, si bien ciertamente decisivo, de verificar este proyecto, que quedará definitivamente realizado, en esta segunda variación, en *Filosofía del futuro*. Allí, en efecto, el filósofo español, recreando lo ganado en *Drama e identidad*, explicita su propia deuda intelectual para con lo que llama la 'tercera fundación' de la filosofía moderna (la que sigue a las de Descartes y Hegel), y a la que considera "más radical, más inherente al acto filosófico mismo"<sup>23</sup> (en la medida en que abre, de nuevo, el pensamiento al *espacio trágico* de la experiencia humana). Quede claro por ahora que en las brillantes páginas que sirven en esta obra de *punto de partida*, se nos da cuenta de la novedad filosófica que, respecto de las tesis idealistas supone esta tercera fundación, y en cuyo *espacio lógico* trata de enraizar el propio discurso triasiano, su propia aportación a la filosofía. *Drama e identidad* viene a ser una primera toma de conciencia del desafío de la filosofía contemporánea: pensar ese *espacio lógico* trágico que da razón de la experiencia (ontológica) del hombre actual. Ese *espacio lógico* que se inaugura tras el derrumbamiento del sistema

---

<sup>23</sup> E. Trías, "El punto de partida", en *Filosofía del futuro*, p. 29.

hegeliano, encuentra en las filosofías de Kierkegaard y Nietzsche una incipiente formulación verbal. Pero se hace preciso continuar estos esfuerzos, hasta elaborar una auténtica ontología trágica.

## 2

La concepción trágica de la existencia, lejos de ser nostálgica o regresiva, representa, ciertamente, la más firme ruptura no sólo con el racionalismo hegeliano, sino también con toda interpretación teológica del mundo. Frente a estas actitudes, *lo trágico* viene a privilegiar el ámbito estético en relación con el problema del ser y la verdad. No se tratará, sin embargo, como en Adorno, de ensayar una reconstrucción crítica de la dialéctica hegeliana, emplazada ahora en el ámbito estético<sup>24</sup>. Por el contrario, la estética constituye, en Trías, el *lugar* desde el que ejercer tanto de crítico de la cultura moderna como de *recreador* de fecundas ideas filosóficas. Desde este punto de partida, *Drama e identidad* aporta luz a su proyecto teórico: se trata de reconstruir la racionalidad humana y la ontología desde la *verdad trágica*.

---

<sup>24</sup> Este es el sentido de la nueva lectura de Adorno que propone Vicente Gómez, en V. Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998.



## CAPÍTULO TERCERO

### LA VERDAD DEL EROS: UNA TEORÍA CRÍTICA DEL ALMA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

#### INTRODUCCIÓN

"Vuestro espíritu falaz se dice a sí mismo: 'lo más grande para mí sería mirar a la tierra sin codicias, y nunca como los perros, con la lengua fuera. ¡Sería feliz en el contemplar, con la voluntad ya muerta, sin rapacidad ni ambición egoísta, frío y gris el cuerpo todo, pero con ojos ebrios de luna!'.

'Lo más querido para mí -así se seduce a sí mismo el seducido sería amar a la tierra cual la luna la ama, tocar su belleza tan sólo con los ojos.

Que el conocimiento inmaculado de todas las cosas sea para mí el no desear nada de las cosas: excepto el que me sea lícito situarme ante ellas como un espejo de cien ojos'.

¡Oh, lascivos, hipócritas sentimentales! Os falta la inocencia en el deseo ¡y por eso calumniáis el desear!

No amáis la tierra como creadores o engendradores o gozosos del devenir. ¿Dónde hay inocencia? Allí donde hay voluntad de engendrar. Y quien quiere crear por encima de sí mismo, ése tiene para mí la voluntad más pura.

¿Dónde hay belleza? Allí donde tengo que querer con toda mi voluntad; allí donde quiero amar y hundirme en mi ocaso, para que la imagen no quede reducida a imagen. Amar y hundirse en su ocaso: he aquí dos cosas emparejadas desde la eternidad. Voluntad de amor: estar dispuesto de buen grado a morir. ¡Ah, cobardes, eso es lo que os digo!.

Del conocimiento inmaculado.

*Así habló Zaratustra.*

"¿Qué es, pues, lo que creemos que ocurriría -agregó si le fuera dado a alguno el ver la belleza en sí, en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, los colores y las demás vanidades mortales y si pudiera contemplar esa divina belleza en sí, que es única específicamente? ¿Crees acaso que es vil la vida de un hombre que ponga su mirada en ese objeto, lo contemple con el órgano que debe y esté en unión con él? ¿Es que no te das cuenta de que es únicamente en ese momento, cuando ve la belleza con el órgano con que ésta es visible, cuando le será posible engendrar, no apariencias de virtud, sino virtudes verdaderas, puesto que está en contacto con la verdad; y de que al que ha procreado y alimenta una virtud verdadera le es posible hacerse amigo de los dioses y también inmortal, si es que esto le fue posible a algún otro hombre?"

*El Banquete.*

¿Qué ocurriría si en vez de permanecer anclados en la tópica imagen que de Nietzsche nos ofrece la historia de la filosofía como implacable destructor del platonismo, se hiciera camino un Nietzsche cuyo pensar esencial bebe de las mismas aguas ontológicas y estéticas que emanan del propio Platón? ¿Qué ocurriría, en efecto, si Nietzsche resultara ser un pensador esencialmente platónico (aunque, ciertamente, en un sentido no previsto ni por él, ni por el propio Heidegger) que propone una voluntad de poder como voluntad de amor y creación<sup>1</sup>? Claro que, a lo mejor, habría que hacer la pregunta inversa, es decir, ¿qué ocurriría si más allá del platonismo histórico se abriese paso un Platón que se compadece de la 'doble voluptuosidad' dionisiaca del nacer y el perecer, o que digiere muy bien el 'impulso al orgasmo' de Nietzsche? Pues bien, ya en su tesis de licenciatura, *Alma y Bien según Platón*, Trías insiste en la presencia en el filósofo ateniense de la tradición dionisiaca. Nietzsche y Platón no están tan 'alejados' en sus propuestas. Por ello, cabe preguntarse, por fin, qué ocurriría si conciliáramos a Nietzsche y a Platón con objeto de medirnos con Hegel, que pasa con ser la culminación del pensamiento occidental. El resultado sería, de seguro, sumamente inquietante, pero fecundo. Y bien, tal es la inquietud, la fecundidad, a la que nos invita el propio Trías.

Podríamos ir aún más lejos y afirmar, en efecto, que la lectura de Platón que el filósofo español nos propone consuma esa última coherencia del platonismo, a la luz de los últimos diálogos de aquél, los de vejez, y que atañe a la reintegración del artista en la ciudad (expulsado, como se sabe, de ella según los principios ontológicos asumidos en la *República*), y que Platón no pudo ya realizar. O que consuma, igualmente, la permanente búsqueda nietzscheana de un arte verdadero y de una verdad artística, que fuera más allá de un arte creador de meras ficciones y de una verdad desconocedora de la verdad del arte, o empeñada en el desenmascaramiento de la pulsión artística. Por lo tanto, y a decir de Trías, la figura del artista creador vendría a ser el lugar de encuentros (en el Espacio-Luz) de Platón y de Nietzsche: ambos se encontrarían, de hecho, juntos en las montañas más separadas, como reza

---

<sup>1</sup> "La síntesis de Amor y Creatividad constituye, para Nietzsche, la figura misma del Superhombre: El Amor, en *Zaratustra*, no está definido por la carencia sino por la sobreabundancia. Constituye la premisa de toda creatividad. El amor es voluntad de poder en la medida en que, para Nietzsche, voluntad de poder significa voluntad de crear". E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 50, n. 31.

el conocido verso de Hölderlin, tan socorrido por Trías. Ambos abren el cauce de una reescritura: la que el propio Trías recoge y continúa.

Ahora bien, quizás, la idea que permita comunicar en la distancia a pensadores tan dispares pueda ser la reconciliación renacentista (mirandoliana) del artista y la ciudad, y la concepción del hombre como *uomo singolare, universale*, que recrea la idea aristotélica según la cual, 'el alma es, de algún modo, todas las cosas'. Este capítulo tratará de mostrar este encuentro de concepciones que lleva a cabo el texto triasiano.

## 2

Así pues, un feliz encuentro entre Nietzsche y Platón nos sirve de prólogo para abordar la síntesis que constituye, como iremos viendo a lo largo de esta variación, el centro impulsor del pensamiento triasiano, no tanto, quizá, en el sentido geométrico del término, como en el de que va proyectando, sobre distintos ámbitos de sentido, una misma acción recreadora. La síntesis *erospoíesis* a la que nos referimos es, en efecto, la síntesis que va abriéndose hacia otros ámbitos de experiencia para reescribirlos y lanzarlos al futuro: desde la misma idea de amor a la concepción del alma, la estética, la epistemología, la ética, la política y la ontología. Lo propio de este proyecto es que está planteado, desde el principio, más allá (o yendo a su raíz y fundamento) del amor como emoción psicológica o impulso sexual. En esta orientación, un clásico texto de la filosofía, *El banquete* de Platón, leído desde la experiencia dionisiaca del ser, y frente al platonismo histórico que culmina en Hegel, viene a ser una auténtica fuente de inspiración con la que articular el ser del *eros*. Pero el ser del *eros* (y su satisfacción en la creación) dice también la verdad del alma (metonimia para el hombre concreto y singular) y su autotranscendencia en la obra (artístico-técnica) inscrita en la ciudad. Por tanto, el *eros* dice también la verdad de la obra. Ambas síntesis reescriben, a su vez, la relación dialéctica del arte con la sociedad: la verdad del *eros* (su satisfacción en la producción) fecunda una teoría del alma (como sujeto erótico) que da ocasión a una lectura ontológica del arte (como *poíesis*), todo lo cual plantea la posibilidad de una estética que sea fundamento de *polis* (intermediaria entre la ciudad de Dios y la ciudad de los hombres).

Como puede verse, con la formulación de esta síntesis no nos encontramos ante una mera exégesis académica del texto platónico, sino ante una auténtica recreación, en el doble sentido que tiene la expresión en lengua castellana, y que tan bien nos recuerda Trías, "de volver a crear y de gozar la

unitaria posesión del ser propio y del ser amado"<sup>2</sup>. Y es que después de la 'muerte de Dios' el hombre se hace consciente de su condición creadora. Muerto el garante del sentido único, se hace claro que "cabe decir del amor lo que en otro tiempo se decía del ser: 'el amor -en efecto- se dice de muchas maneras'"<sup>3</sup>. Y así, Trías puede decirlo como *eros poiético* o *amor productivo*. Ahora bien, si toda recreación interpretativa constituye el mejor modo de aproximarse a las fuentes filosóficas mismas<sup>4</sup>, el *eros poiético* triasiano viene a ser, no ya solamente un modo -quizás, en cuanto *recreación*, el mejor-, de aproximarse a la fuente original platónica, sino expresión de la necesidad de *volver a Platón* tras la muerte de Dios y el final de la metafísica (cuyos significados en esta segunda navegación tendremos ocasión de ver después): un auténtico ejercicio, pues, de *anámnesis* y de memoria activa.

Este Platón, pudiéramos decir 'dionisiaco', dialoga muy bien con el núcleo teórico constructivo y afirmativo de la filosofía nietzscheana (la voluntad de poder, el eterno retorno de lo mismo, el ultrahombre y la tercera transformación del espíritu), una vez liberado del peso de la interpretación metafísica. De hecho, la filosofía positiva de Nietzsche constituye el entramado armónico que sostiene el despliegue melódico de esta síntesis. Pero aquí Trías no actúa como un epígono. Por el contrario, su intención es superar el nihilismo reactivo y la propuesta nietzscheana del *arte sin verdad*, conciliando al implacable destructor de la metafísica occidental con el Padre fundador de la misma: con Platón. Mejor aún: Trías intenta mostrar cómo Nietzsche (junto con Kant, como veremos en el capítulo noveno) es el 'lugar' (también estudiaremos la concepción triasiana del sujeto como 'lugar de recepción') por donde, en la modernidad, emerge a la superficie histórica, con toda la agresividad de la que se siente necesitado, un mismo pensamiento trágico, que halló en la Antigüedad, en Platón, precisamente en el *Banquete* y en el *Fedro*, su voz más potente y expresiva. Sólo que Nietzsche, al enredarse en su polémica antiplatónica, por interferencia de Schopenhauer, no terminó de liquidar el tradicional prejuicio platónico respecto a la falsedad, mentira e ilusión del arte. Y bien, la ontología triasiana irá configurándose y adquiriendo rasgos propios al compás de esta progresiva labor arqueológico-hermenéutica del pensamiento trágico, ocultado y reprimido en la historia de la filosofía occidental. El primer paso, en este sentido, viene a ser la formulación de la síntesis

---

<sup>2</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 95.

<sup>3</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 17.

<sup>4</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 167.

*eros-poiesis*. Con ella, Trías recrea la doctrina platónica del alma, pero en el mismo desarrollo teórico por el que rescata de la filosofía platónica la figura del artista creador, precisamente aquella que Nietzsche determina como la autoconciencia del hombre después de la muerte de Dios (el ultrahombre). De hecho, sólo después de este acontecimiento tiene sentido plantear la concepción del artista como aquel que *crea la verdad*. Y, en este sentido, la síntesis citada, como expresión de la verdad del *eros*, constituye, desde el punto de vista de la historia humana, deseo, anhelo, pasión (trágicos): la vida definida por el arte. Y leamos apropiadamente *arte*: no clausurado en posiciones esteticistas, sino, ontológicamente, como *poiesis*. De este modo, toda producción deviene satisfacción objetiva de la originaria imantación erótica del alma hacia la belleza. Y radicalmente entendida, no sólo da forma a un *pathos* individual sino que define y crea comunidad, *polis*, si no fácticamente real, sí como problemática apuesta de futuro, tras el descalabro que ha supuesto en este sentido la modernidad. Entonces se impone interpretar en toda su plenitud: el tiempo de la cultura viene a ser variación: recreación en el futuro de las condiciones productivas que, en el pasado, hicieron posible el vuelo *erótico* hacia la verdad.

### 3

Atender al amor es hacer la experiencia de la participación en el *acontecer* de la verdad. El ser no *se da* si no se está dispuesto a dejarse decir algo (Gadamer), si no se le escucha (*interpelación*), si no nos dejamos poseer (*pasión*) por su llamada (*vocación*, llamada). Y ello transforma radicalmente la propia experiencia, pues nos deja enamorados, aún más enamorados, en un espacio común. Sólo si se atiende a aquello que oscuramente nos llama, hay, en sentido propio, camino en el pensar: aventura filosófica. Ésta se inicia justamente en el momento de la escucha sincera y abierta de la llamada del ser. Esta llamada es productiva, exige *poiesis*. Y el ser se da así en lo que, en la atenta escucha, logra salir a la luz (*her-vor-bringen*). Pero este salir a la luz es, en cuanto tal, la experiencia de un esencial ocultarse.

El ser no se agota, pues, en su automanifestación. No se trata, entonces, de diluir el ser en la experiencia histórica de su transmisión (Vattimo), sino de reconocer que, al esconderse a toda revelación plena y absoluta, la cosa, texto u obra, es ya ocasión, semilla de verdad, para despertar el amor

al Bien que está más allá de la esencia<sup>5</sup>. Sólo así se hace posible un espacio fecundo de inmortalidad. Se trata entonces de hacer la experiencia de que lo que está dicho está todavía por decir. Y no sólo porque nos reconocemos herederos de una tradición, sino porque el ser se reimplanta en la facticidad histórica en virtud de esta participación en el *acontecimiento* de la verdad y el sentido. Y, de nuevo, no es que éste se dé independientemente de nuestra decisión (no es que haya *un* sentido que pueda reflejarse en el *logos*), sino que no hay universalidad sin participación. Y ello reclama espacios de amor en los que fundar la convivencia. El *eros* se da, entonces, como *pasión* -padecimiento productivo de la alteridad en la que el ser sale a la luz *en la ciudad*. Y ello comporta una reescritura de la experiencia, de nuestra experiencia.

## EL EROS COMO NECESIDAD DE UNA REESCRITURA.

### 1

Un mismo orden de cuestiones enlaza las inquietudes intelectuales de varios pensadores americanos y europeos, en su mayoría franceses y alemanes, de la postguerra: la relación el orden subjetivo del deseo y el orden objetivo de la producción, entre el erotismo y el trabajo. Cabe citar, entre ellos, a H. Marcuse, filósofo germano-americano, que en 1953 publica la que ha resultado ser su obra más conocida, *Eros y Civilización*; a G. Deleuze y a F. Guattari, autores de *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (1972); y a Lacan, que en 1953 escribe *El mito individual del neurótico o 'Poesía y verdad' en el neurótico*. En todos ellos, como decíamos, se advierte una misma preocupación, una misma inquietud: la relación entre el orden subjetivo del erotismo y el mundo objetivo del trabajo y la producción. Y si solamente se toma aquí nota de estos tres textos, no es por simple economía del que estas páginas escribe, sino porque Trías mismo teje su propio discurso en diálogo-confrontación con ellos.

En *Eros y Civilización*, Marcuse se remite a la idea freudiana según la cual, la civilización, para progresar, exige la severa represión de los instintos biológicos del hombre. Pero la civilización ha avanzado tanto que depende para su supervivencia de la plena liberación de esos impulsos. Y

---

<sup>5</sup> "La cosa no se 'disuelve' en la multitud de interpretaciones. Al revés, es esa *cosa* inconmensurable, inconcebible, esa 'roca dura' que *resiste* a toda 'esquemmatización', a toda 'configuración' (*Abbildung*) y a toda *significación*, lo que exige ese eterno retorno que se varía y recrea en la 'infinitud' de las interpretaciones". E. Trías, *Lógica del límite*, p. 97, n. 13. "El principio de *variación* arranca, pues, de esa disimetría entre el *logos* y la *cosa* que sólo puede permitir una *juntura simbólica*". *Ibíd.* p. 222.

bien, Marcuse propone, a partir de una relectura del *Banquete* de Platón (210-211), una redefinición del *Eros* freudiano como impulso hacia la creatividad cultural. Para Marcuse, en efecto, el impulso sexual se sublima para formar la tarea creadora de la cultura. Pero esta tarea, en tanto que fruto de *eros*, es interpretada como un esfuerzo que tiene como fin la abolición del trabajo fatigoso, el dominio de los aspectos negativos de la existencia y, en definitiva, la promoción del placer en los individuos. Así pues, para el filósofo germano-americano, la verdad del *eros* se cifra en el apaciguamiento, el descanso y la relajación de las tensiones. Trías, sin embargo, va a discutir esta concepción hedonista del impulso amoroso. Para él, como tendremos ocasión de ver más adelante, el *eros* no se satisface en el reposo, sino en la permanente y estable tendencia a crear, en su fertilidad, en virtud de la cual, se reproduce a sí mismo incesantemente. Marcuse olvida, además, a decir del filósofo español, un término medianero entre la labor fatigosa y el placer buscado, a saber la creatividad artística.

Por su parte, Deleuze y Guattari entienden que el deseo no forma parte de la conciencia, como pretende el psicoanálisis, ni es una representación ideológica, como lo concibe el marxismo, sino que constituye una parte de la infraestructura y, por tanto, hay que concebirlo productivo, como la 'voluntad de poder' nietzscheana. En este sentido, ambos pensadores intentan comprender la subconsciencia, utilizando el 'esquizoanálisis', no como una estructura ni como metáfora, sino como proceso activo de desear y producir, al que llaman *máquina deseante*; en el que producción y producto se hacen uno. La producción mediante el deseo se le antoja a Trías, pues, el tema central del *Antiedipo*.

Trías reconoce su proximidad a Deleuze y Guattari en el asunto que nos ocupa: el empeño de tender puentes entre deseo y producción. Pero el pensador español se esfuerza por replantear el problema en un nivel más radical o, si se quiere, más originario. Para ello acude a Platón, cuyos textos constituyen la piedra fundacional de la filosofía occidental. Es él, pues, quien revela a nuestro filósofo que la obra de Deleuze y Guattari peca de reduccionismo. En efecto, según Trías, los teóricos franceses acaban por borrar toda diferencia entre naturaleza e industria, entre sujeto y objeto, entre persona y sociedad, entre Deseo y Objeto, y ello trae como consecuencia la confusión, inaceptable, entre pensar y ser, entre objeto pensado (o alucinado) y objeto en sí, de manera que se viene a identificar producción mental y producción real. Del idealismo absoluto (que se rechaza) pasamos entonces a un materialismo

extremado, sólo que ahora la materia, la máquina y la industria, han sido plenamente fantaseadas<sup>6</sup>. Platón, en cambio, conserva con cuidado la distinción entre los dos términos del binomio *eros* y *poíesis*. Y Trías le sigue escrupulosamente en este planteamiento.

Por último, el texto también hace referencia explícita al trabajo de Lacan *El mito individual del neurótico*, que constituye, para Trías, una muy lúcida reflexión (empírica) sobre el deseo en una época que vive como experiencia diaria la escisión (moderna) entre la esfera subjetiva y el espacio objetivo. De él se sirve nuestro autor para esbozar el sendero que toma el deseo cuando el alma vive alienada de su ámbito urbano. En efecto, para el psicoanalista francés, *eros* debe ser entendido como deseo, y éste, a su vez, a partir de la carencia o falta de su objeto primero y propio. Esa falta constituye al sujeto como sujeto-en-falta, que se dispone, entonces, en búsqueda desesperada de esa ausencia a través de una serie, siempre permutable, de sustitutivos. Y bien, sólo la presencia pura de la Ausencia desvelaría la Verdad del deseo, sólo que esa presencia sería la misma Muerte. De ahí la estrecha conexión que Lacan establece entre Sujeto, Deseo, Verdad y Muerte. Ahora bien, al no someter a crítica la experiencia, la reflexión lacaniana acaba por convertirse en reflejo ideológico de una cultura escindida. En efecto, "nuestra experiencia personal, social, histórica, es índice de esta escisión del Deseo y la Producción: el sujeto siente como 'poder extraño' un 'principio de realidad' en el que no puede insertarse para consumir su apetencia erótica: un principio que, muy al contrario, se yergue frente a él como eso que dificulta su erotismo y le obliga siempre a pactar, a transar. El mundo objetivo, falto de contacto con el mundo subjetivo -erótico y estético se rige por el absurdo principio de la nuda productividad"<sup>7</sup>. Por esta razón, para Trías, lo contrario de un reflejo ideológico de nuestra experiencia (como es propiamente la reflexión lacaniana) conduciría a determinar las condiciones de posibilidad del concepto empírico de deseo y a alcanzar el espacio conceptual, previo y fundante, de su devenir histórico. Esta será, como veremos más adelante, la tarea propiamente triasiana. Para Trías, se trata siempre de un mismo problema: el de la apertura del existente al ser.

La teoría lacaniana sostiene, a este respecto, que la vocación es la llamada a inventar un programa de vida siguiendo el cual, el individuo puede defenderse contra la tiranía de la muerte. Trías, sin embargo, prefiere

---

<sup>6</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, pp. 202-203, n. 19.

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 51.



oír la voz de Nietzsche. En vez de aludir a una amenaza impersonal que se cierne sobre el sujeto, Nietzsche abraza la convicción de una responsabilidad más inmediata e íntima para con uno mismo: el individuo se debe a sí mismo la realización de todas sus potencialidades. De hecho, salda la deuda originaria tensando su obrar hasta el límite de sus capacidades. Como Goethe.

## 2

Trías se propone participar en el debate contemporáneo sobre las cuestiones relativas al deseo y a la producción con el texto que nos ocupa. Sólo que, en lugar de formular otra forma de respuesta, al modo de sus contemporáneos Marcuse, Deleuze o Lacan, procura tomar distancias respecto del campo ideológico y epistemológico en el que generalmente anclan sus propuestas, para acceder a un espacio teórico que pueda entenderse como condición de posibilidad del devenir histórico. De este modo, la radicalidad de la apuesta triasiana consiste, precisamente, en ir a la raíz misma del problema, a “la raíz histórica, inclusive prehistórica de dicho campo”<sup>8</sup>. Se trata de alcanzar el espacio teórico que abre el despliegue histórico occidental. Su método será una síntesis del enfoque crítico kantiano y del enfoque histórico hegeliano<sup>9</sup>. Lo que se indaga, en consecuencia, es un espacio lógico-ontológico previo y fundante que pueda dar razón de los fenómenos presentes y cotidianos, y que, respecto de ellos, pueda concebirse como su condición (histórica y trascendental) de posibilidad. Cabría hablar, en este sentido, de una apasionada búsqueda de la ‘patria trascendental’ de Europa. Y bien, como se sabe, tal patria es, para Trías, Platón, pero no el Platón del platonismo histórico. Se trata de leer al filósofo ateniense de otra manera, de modo que pueda ser nuestro contemporáneo. A este fin se articula una nueva concepción del *eros* y el sentido de la filosofía.

Ahora bien, la lectura del texto provoca una serie de preguntas que en el libro no quedan totalmente contestadas. Y Trías, en las páginas finales, sale al paso de las posibles o precipitadas conclusiones del lector:

“muchas son las ideas que quedan sólo esbozadas o apuntadas, muchos los cabos sueltos que precisarían, quizás, largos desarrollos. No puede ser de otro modo, ya que el texto que aquí concluye tiene carácter de ensayo, y éste es género de prueba y de experimento, algo así como lo que en términos musicales se llama Tiento. El ensayo lanza al ruedo multitud de hipótesis, sin que se le exija la necesidad de una prueba fidedigna de cada una de ellas: basta con que la prueba sea sen-

---

<sup>8</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 21.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 15.

cillamente sugerida. El ensayo tiene por esta razón, capacidad de sugerencia. Incita y estimula al lector, pero nunca se propone convencerlo de forma exhaustiva. El ensayo se complementa, en todo, caso, con el tratado, género literario que, a diferencia de aquél, formula unas muy pocas hipótesis y se compromete a probarlas de forma plena. Ambos son géneros legítimos e irremplazables en filosofía”<sup>10</sup>.

Se sugieren ideas, no se las agota. Dejan que floten por el texto en libre circulación sin exprimir todas sus posibilidades conceptuales. Se deja al lector afianzar su propio recorrido, su propia configuración. Importa, eso sí, abrir cierto cauce, que permita, a través del ejercicio de la escritura, liberar un espacio que posibilite una profunda crítica de la modernidad. Pero tal tarea exige, entre otras cosas, la maduración del tiempo. *El artista y la ciudad* es, por ello, un punto de partida.

## DEL EROS CONTEMPLATIVO AL EROS POIÉTICO.

### 1

En líneas generales, Platón, tanto en *El banquete* como en el *Fedro*, recrea el planteamiento tradicional de la relación amorosa en la cultura griega de una forma tan singular que al final asistimos a la formulación de una concepción del *eros* que no encuentra parangón alguno ni en la religión ni en la literatura ni en el arte helenos<sup>11</sup>. En efecto, en las obras citadas, Platón introduce por primera vez el problema de la verdad como una dimensión esencial de la relación erótica, señalando abiertamente, más allá de la tradición en la que por otra parte se inscribe, el problema ontológico del impulso amoroso<sup>12</sup>. Desde este momento, y en la medida en que aparece imantado hacia la verdad, el *eros* puede decir también *polis*. Y por esta razón, lejos de aparecer como desorganizador y antisocial, se puede constituir como el auténtico fundamento (origen) vivificador de un orden ciudadano capaz de encarnar las perfecciones del mundo ideal. Y es que esta forma de *eros* no se refiere al impulso meramente sexual o al sentimiento subjetivo individual, tal y como se cultivaron en la mitología griega, en los cultos de Venus y Dionisos o en la poesía sáfica. De hecho, en un célebre pasaje del *Banquete*, Platón procede a extrapolar el concepto de amor del dominio sexual-afectivo, en el que permanece encerrado en el habla cotidiana, a otros ámbitos de sentido,

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 235.

<sup>11</sup> E. Subirats, *El alma y la muerte*, Anthropos, Barcelona, 1983, pp. 61-116.

<sup>12</sup> M. Foucault, “El verdadero amor”, en *Historia de la sexualidad 2*, siglo XXI, Madrid, 1987, pp. 209-225. Cabe remitir de igual modo al capítulo IV del mismo libro, *Erótica*, pp. 172-208.

de manera que también se puedan llamar enamorados a los amantes de la sabiduría, del cuerpo o de los negocios; y ello, porque, en general, el amor que Diotima encarna es siempre amor a las cosas buenas y, en definitiva, amor de lo bello y amor del bien; y los hombres se disponen a *poseerlo* de diferentes maneras.

En efecto, “Amor es, en primer lugar, amor de algo y, en segundo lugar, amor de aquello de que está faltó”<sup>13</sup>. Por tanto, dos rasgos definen al Eros: su *intencionalidad* (que abre el espacio fecundo de la alteridad) y su *carencia* (que lo determina como ámbito de *extrema inquietud*). De hecho, el movimiento *intencional* y *ascensional* del Eros se activa precisamente desde esa carencia originaria, desde ese sentimiento de precariedad y falta que exige siempre toda forma de deseo<sup>14</sup>. No otro es el sentido de la narración mitologizante según la cual, Amor nació como fruto del conyugio de Poros (el Recurso) y Penia (la Escasez). Y en virtud de esta forma de ausencia, Eros puede constituirse en privilegiada instancia mediadora (*daimon*) entre el alma y el mundo de los dioses. Ahora bien, en Platón, la conciencia de una carencia, en cuanto determinación anímica, viene a ser recuerdo de una previa posesión, es decir, que el alma ha *poseído* ya antes, de algún modo, aquello que actualmente es sentido como falta, con lo cual, se abre, en el seno mismo del ser, un abismo que escinde el mundo sensible y el mundo inteligible. De esta forma, el amor aparece como revelación y, al mismo tiempo, superación del hiato cósmico que hiere y atraviesa el ser (*χωρισμός*), activando entonces en el alma un auténtico ejercicio de *anámnesis* que reconduce nuestra condición de seres sensibles hacia un Origen inmemorial sentido como pleno y absoluto, que hace que todo verdadero conocimiento sea, en esencia, *reconocimiento*<sup>15</sup>.

Pero a Amor lo convoca y provoca la irrupción súbita y fugaz de la Belleza. De hecho, Platón refiere la narración mitológica según la cual, Eros nació el mismo día en que los dioses celebraban el nacimiento de Afrodita. Este relato parece dar a entender que, ante la aparición de lo bello (o dicho en otros términos: ante la revelación del hiato cósmico *χωρισμός*), el alma, llevada de *Mnemosyne*, siente nacer alas que le transportan al Origen olvidado (el tiempo lineal aparece, así, como muerte y olvido). Entonces se siente

---

<sup>13</sup> Banq, 200 e

<sup>14</sup> Carencia, falta, deuda y vocación: términos que evocan la terminología de *Ser y Tiempo*. Trías va a replantear la analítica existencial de Heidegger desde la síntesis *eros-poiesis*, como veremos más adelante.

<sup>15</sup> Eros y Memoria (*Mnemosyne*) forman una síntesis sobre la que Trías insistirá a partir de *La memoria perdida de las cosas*, como veremos en el capítulo quinto de la presente variación.

exiliada, como si hubiera sido privada del bien que le es propio, la contemplación (*theoria*) de lo que verdaderamente es en su plenitud. De esta forma, como ha puesto de manifiesto G. Steiner, Platón se erige en fundador de la tradición especulativa occidental que tiende, ante la sacudida espiritual que provoca en el alma la irrupción de lo bello, hacia las clases del *reconocimiento*, el *déjà vu* y el *déjà entendu*: nos hemos encontrado antes<sup>16</sup>. Para Platón, en este *éxtasis* en el que el alma contempla la plenitud del ser, el εἶδος, halla aquélla su naturaleza divina originaria y reconoce su afinidad espiritual a la idea inteligible y a los dioses sempiternos. Por consiguiente, será *Eros* el *daimon* que ante la aparición de lo bello transporte al alma, gradualmente, al mundo donde habitan las realidades absolutas anheladas y de las que le aparta la caída en lo sensible. La *entelequia* de este movimiento ascensional será siempre la contemplación *extática* de lo bello en sí, pues aquello de que el amor carece y que, por tanto, anhela es, como hemos dicho, la *posesión constante* del Bien y la Belleza. Y según algunos textos del propio Platón, esa posesión tiene el carácter de una *visión*<sup>17</sup>. El amor aparece, así, como anhelo de una *posesión constante* de lo verdaderamente bello y bueno allende el mundo sensible sometido a cambio y a devenir. Pero será precisamente en el modo como entendamos, sobre la misma escritura platónica, ese viaje y esa 'posesión constante' donde se sitúe el problema esencial del alma en relación a la idea y al mundo inteligible. Cabe entender, pues, de otro modo que como *visión* el sentido de esa 'posesión constante' en que consiste el amor. Cabe reescribir, pues, la lectura tradicional del mito de *Eros*: sobre el texto del propio Platón.

## 2

Tradicionalmente, en efecto, el *Eros* platónico es interpretado, en líneas generales, como una fuerza o impulso que desencadena en el alma un movimiento ascensional cuyo objeto es la contemplación de la belleza y la visión inmaculada de la idea de lo bello en sí, momento éste en el cual, finalmente, se apaga el anhelo y la inquietud del alma. Según esta interpretación, el itinerario del anhelo erótico alcanza su *telos* en la trascendencia de la contemplación, siendo el movimiento del Alma enamorada expresión de una in-

<sup>16</sup> G. Steiner, *Presencias reales*, p. 220.

<sup>17</sup> Banq. 206 A. Aquí, sin duda, Platón acierta a dar una imagen plástica al carácter escurridizo, *ideal*, de la Belleza y del Bien, tras cuya 'posesión constante' se cifra el anhelo amoroso. Y esta naturaleza escurridiza del Bien y la Belleza se debe, según la experiencia platónica que Trías nos recuerda, a que están más allá del mismo mundo inteligible, del mundo de las formas ideales: *épekeina tes usías*.

suficiencia o imperfección respecto a la perfección estática, inmóvil y eterna de la Idea, del ser. Así ocurre, por ejemplo, en el neoplatonismo de Plotino o en la revisión ficiniana del *Banquete*, en donde se hace de la contemplación el fin espiritual de la vida humana, y en la que el alma accede al mundo inteligible y descubre la propia divinidad.

Según esta exégesis, 'la posesión constante' del Bien y la Belleza en sí, objeto del deseo erótico, se alcanzan en virtud del acto contemplativo, en la *visión* aquietada y extática del alma. Ello significa que la vida es entendida como camino de purificación y ascesis hacia la Idea eterna e inmóvil (señalemos ya la dependencia de esta concepción de los presupuestos ontológicos y cosmológicos del *Fedón*). Y es en la derivación *sapiencial* del platonismo medio donde este movimiento ascensional al mundo inteligible adquiere unas tonalidades dramáticas sumamente expresivas en lo que se refiere a la concepción del hombre y de la vida<sup>18</sup>. Se trata de morir al mundo sensible y material, en la creencia de que este mundo, tal y como se nos da, es, de por sí, malo o defectuoso, creación de un Dios malvado o torpe. Esta valoración de lo corpóreo y material, filtrada por Platón en sus diálogos desde el orfismo, penetró también en los ambientes cristianos de los primeros siglos y afectó incluso a los sectores dominantes de la nueva religión, aun en franca contradicción con la experiencia radical que la definía: la encarnación divina. Y así, Orígenes, como nos recuerda el propio Trías, efectúa sobre su propio cuerpo la concepción del *espíritu desencarnado*, entendiendo la naturaleza corporal como existencia imperfecta o envoltorio grosero del alma consecutivo a la *caída*<sup>19</sup>.

Pero el autor español advierte que la consideración del acto de *visión* como lo más propio y esencial del alma, constituyendo una especie de punto de reposo y descanso eterno, depende de una interpretación de ésta como siendo de algún modo congenial a la idea y, por consiguiente, inengendrada, imperecedera y no sujeta a movimiento alguno (*Fedón*). Tal concepción del alma rechaza cualquier tipo de movimiento y producción como *télos*, y, en consecuencia, el impulso erótico, en tanto movimiento y, por tanto, como imperfección, se limita a cubrir el vacío que se abre en el seno del cosmos.

---

<sup>18</sup> Véase J. Montserrat, *Las transformaciones del platonismo*, Barcelona, Enrahonar, 1987. Sin embargo, ya en el *Fedro* (249 C) y después en el *Teeteto* (176 AC), Platón concibe el viaje interior en pos del Bien como una huida frente a los males y el desorden del mundo. Y esta huida "consiste en hacerse uno con la divinidad como sea posible, semejanza que se alcanza por medio de la inteligencia con la justicia y la piedad" (*Teeteto*, 176 B).

<sup>19</sup> Cf. E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, pp. 51-57.

Algunos pensadores, como H. Arendt, han puesto en relación el privilegio teórico del que ha gozado históricamente la metáfora de la visión, y la esencia del pensamiento metafísico. Esta filósofa, por ejemplo, considera que la contemplación (*theoria*) "es la palabra dada a la experiencia de lo eterno"<sup>20</sup> (en tanto que distinta de la de inmortalidad), la cual, se convierte progresivamente, desde Sócrates y Platón, en el centro impulsor del pensamiento metafísico.

Por su parte, Trías insiste en la dependencia de la interpretación tradicional del *Eros* de la cosmología metafísica que divide la totalidad de lo que hay en dos mundos radicalmente escindidos y jerárquicamente ordenados: el mundo de las cosas sensibles en devenir y el mundo inteligible, impercedero e inmutable. Sólo el impulso erótico actúa a modo de unión y mediación en este universo fragmentado: a partir de la aparición súbita de la belleza en los cuerpos jóvenes, el amor se eleva espiritualmente en la escala del ser, y de manera progresiva, hasta la contemplación del principio ideal de constitución del mundo y de la ciudad. Y en virtud de este impulso anímico y de la congenialidad del alma con las ideas que previamente ha conocido (*Fedro*), el alma deja atrás el caos de las impresiones sensibles y asciende por grados hasta alcanzar con la mirada la unidad formal que informa lo real a través de la participación y la mimesis. Y bien, en la contemplación de este mundo ideal, y en el descanso que en ella el alma experimenta, halla el anhelo amoroso su más cumplida satisfacción y sentido: la inmortalidad. Pero esta inmortalidad del alma será correlativa a la muerte del cuerpo. Por ello, la filosofía será ejercicio en el morir (*Fedón*).

Por otro lado, Trías subraya el carácter *apolíneo* del complejo metafórico que nutre de continuo las reflexiones sobre el proceso de conocer en los textos platónicos, y que pasan al lenguaje tradicional de la filosofía. En concreto, el autor español hace referencia al constante empleo de parámetros y expresiones visuales. A través de ellas, Platón da palabra al "fervor plástico griego, ese impulso a la figuración que, en el terreno epistemológico, da lugar a la expresión misma de idea (cuya, acaso, más estricta traducción sea Figura, Forma)"<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> H. Arendt, *The human condition*, Chicago, The Chicago University Press, 1958, p. 20.

<sup>21</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, pp. 39-40. Este texto es importante para lo que a nosotros nos interesa mostrar. Trías reconduce la ontología platónica al impulso artístico, en concreto, a las artes plásticas. En su *Lógica del límite*, habla del condicionamiento escultórico de la concepción platónica del *eídos*. Op. cit., pp. 158-159. Se trata entonces de reconocer esas Formas

Sin embargo, junto a este complejo metafórico, Trías advierte otro de marcado corte dionisiaco y sexual, que sintetiza el impulso apolíneo a la figuración y el desbordamiento pletórico de vida propio del fervor pansexual que protagonizan las divinidades del subsuelo, en especial Dionisos. Desde este orden o complejo metafórico, *Eros* no se satisface con la *posesión* visual (presencia de la idea y contemplación del alma) de eso que le falta, belleza o bien, ni con la mera pacificación satisfecha y descansada del impulso (y en este sentido la concepción platónica se desmarcaría de todo hedonismo<sup>22</sup>). Por el contrario, la verdad del *Eros*, lo que en propiedad le define, es la fecundación, la *poíesis*, en la cual el sujeto se trasciende en tanto que sujeto. Lo que se consigue de este modo es la salvaguarda de la mismidad (que debe diferenciarse de la identidad en tanto que aquélla soporta la diferencia) y la inmortalidad de las especies, algo intermedio entre el devenir caótico de las cosas y el mundo eterno inteligible.

#### 4

Trías descubre, efectivamente, en el *Fedro*, *El Banquete* y la *República* otro complejo metafórico que pretende dar cuenta del conocimiento y de la creación cultural. De él ya había dado cuenta la tesis tradicional. Pero, frente a ésta (que lo subordina al fin último de la visión), el filósofo español va a resaltar y poner de relieve su originariedad (en sentido heideggeriano) y su potencialidad expresiva: se trata de pensar entonces el conocimiento y la experiencia del pensamiento, desde la metáfora sexual, “como un proceso de concepción (en el sentido doble de la expresión), de copulación, de embarazo y de producción”<sup>23</sup>. Trías mismo va a incidir en la relación de este arsenal metafórico presente en el texto platónico y el *Zwang zum Orgasmus* nietz-

---

como parte de un proceso más amplio que integra también su destrucción. El esquema que subyace es el de la dualidad nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco, pero pensada desde los textos de *La voluntad de poder*. Como se dice en *Filosofía del futuro*, “Dionisos es ese *Zwang zum Orgasmus*, compulsión al orgasmo, que Nietzsche, en su madurez, concibió como la fuerza que lleva a la creación-recreación de formas artísticas individualizadas; pero es también la expresión de esa voluntad de ocaso y destrucción, de suspensión de toda limitación e individuación, que es premisa de renacimiento y recreación. Y lo apolíneo es el momento formal, singularizado y ‘bello’ en donde ese impulso cristaliza, dando lugar, desde ese fondo vital destructor-recreador, a una *forma viva*, en la que reviven otras formas que ya fueron, a su vez, formas vivas”. *Filosofía del futuro*, p. 58.

<sup>22</sup> De ahí que Trías se desmarque de la interpretación marcusiana en *Eros y civilización*.

<sup>23</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 73. Este es uno de los motivos por los que Trías siente *simpatía* hacia la gnosis valentiniana. “La propia palabra gnosis hace referencia al acto de engendrar”. *Ibíd.*, p. 73. De hecho, “el mérito de los gnósticos estriba en que se atrevieron a sexualizar los principios generales de las cosas”. *Ibíd.* p. 71.

scheano, impulso erótico de carácter sexual cuya finalidad es engendrar, producir, crear (bellos discursos, bellos pensamientos, bellas acciones)<sup>24</sup>. De hecho, nuestro autor es consciente de que la interpretación dionisiaca que hace de Platón es tributaria del esquema nietzscheano de *El origen de la tragedia*, sólo que leído desde las rectificaciones teóricas de la obra de madurez. Ahora bien, que mientras el filósofo alemán desmarca su teoría de la socrático-platónica, aquí se intenta, por el contrario, mostrar hasta qué punto brota esencialmente de ella.

En este sentido, Trías promueve una interpretación del *Eros* que trata de superar el prevaleciente teoreticismo o logicismo de la filosofía tradicional, condensado en la metáfora de la *visión*. El *Eros* aparece así como un impulso que no se calma con la contemplación extática de la idea de lo bello en sí, sino con obras y acciones con las que se reproduce indefinidamente a sí mismo. Ni el *eros* es entonces sólo deseo, ni su objeto es la posesión de la belleza a través de la contemplación, sino que lo que en realidad le define es la fecundación. Esta producción o *poíesis* supone, efectivamente, como uno de sus momentos esenciales, la visión, pero ésta se prolonga en un acto más íntimo, más completo, más pleno: el contacto, la copulación, las nupcias con la Belleza. En consecuencia, 'lo sexual' aparecería como algo que, con mucho, rebasa el marco estrecho del contacto carnal, y debería entenderse como principio de vida, motor anímico y origen de la cultura y la inquietud espiritual. El impulso erótico abriría entonces el alma a su autotranscendencia, posibilitada por un contacto carnal con la Belleza. Así pues, el alma alcanzaría esa 'posesión constante' de lo bello y lo bueno en sí, a la que Platón hace referencia, de otro modo que a través de la *visión* beatífica y el *eterno* reposo: mediante la constante y permanente tendencia a la producción. Ciertamente que la visión constituye una condición esencial e ineludible del impulso amoroso, pero éste halla su plena consumación en la *poíesis*. El alma, en tanto sujeto de erotismo, constituye, así, un principio que, al igual que la idea, es eterno, inmutable, imperecedero, pero que a diferencia de ésta, alcanza esos atributos a través del perpetuo movimiento. A esta experiencia del ser se le llama propiamente inmortalidad (en terminología de H. Arendt). Y en virtud de ella, en virtud

---

<sup>24</sup> En *La voluntad de poder como arte*, Nietzsche recurre a metáforas de corte fisiológico para interpretar el arte. La embriaguez característica de lo dionisiaco constituye un 'impulso al orgasmo' cuya finalidad es engendrar, crear, producir. El arte es consecuencia de este impulso al orgasmo y es signo de vida 'ascendente'. Para Trías, el hecho de que este pensamiento sea el mismo que el de Platón (su uso de metáforas fisiológicas) muestra el carácter originario de la reflexión de Nietzsche (*El artista y la ciudad*, p. 39, n.18).



del 'perpetuo movimiento' en que consiste el alma, en virtud de su fertilidad erótica por la cual el *eros* se reproduce a sí mismo incesantemente, consigue mantener un principio ideal de permanencia en el seno del devenir e implantar al mismo tiempo la idea en el mundo: "hace, en suma, que la idea sea algo más que instancia trascendente; sea principio de inmanencia, sea *género* en sentido lato: fuente y principio del que brotan constantemente descendientes"<sup>25</sup>. El amor no es, por tanto, afirmación mística fuera del tiempo ni fusión atemporal con el objeto de anhelo, sino principio vital en tanto que proceso sin fin de creación y destrucción, nacimiento y muerte. *Eros* es, por ello, instancia que garantiza la inmortalidad como potencia ontológica medianera entre la eterna lozanía de los dioses y el puro envejecer propio del devenir, entre el mundo sensible perecedero y el mundo ideal e inmutable. Y la *poíesis* que resulta del contacto carnal con la belleza, lejos de ser mero resultado, es ocasión de reabrir la dinámica erótica:

"Ambos, *Eros* y *Poíesis*, son términos medianeros entre el no-ser (mundo sensible) y el ser (mundo ideal). El impulso erótico conduce al alma de lo sensible a lo ideal. El impulso poiético obliga a descender al alma de la contemplación al 'reino de las sombras', de manera que implante en ese mundo los paradigmas contemplados en la ascensión. La obra artística o técnica, lo que resulta de esa *tejne*, de esa acción demiúrgica, es, pues, la obra en que ese proceso erótico-poiético se culmina. Obra de arte que deriva de ese pasaje del alma por la Belleza, posibilitada por el impulso erótico, y de esa implantación de la Belleza en el mundo, posibilitado por el carácter productivo de ese impulso. El *artista* es el hacedor de ese proyecto erótico-poiético. Y la *ciudad* es su obra"<sup>26</sup>.

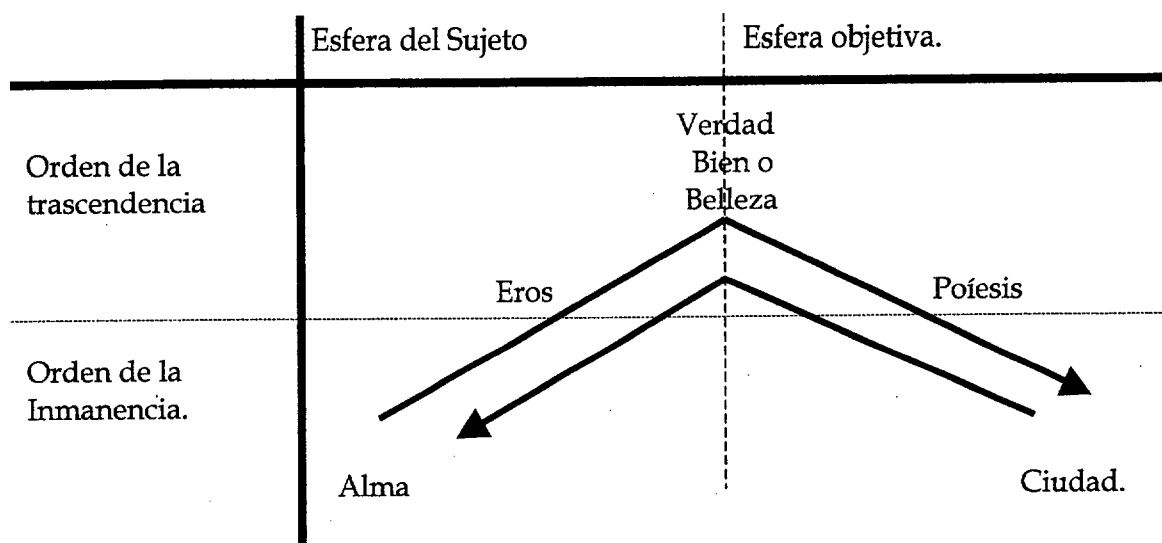
Subrayemos la idea de que el paso por un principio trascendente (el Bien, sinónimo de Verdad y Belleza) constituye una condición necesaria de la objetivación cívica, mundana, en que se satisface el impulso amoroso. En ese principio (Verdad, Bien, Belleza), toda subjetividad y objetividad se abisman, en la medida en que se trata de una instancia liminar fundante de Subjetividad y Objetividad. De hecho, esa Verdad 'trascendental' ha de concebirse, al margen de posiciones místicas, como Verdad forzada a aparecer y a manifestarse en ambos sentidos: orden del sujeto, orden del objeto<sup>27</sup>. Y la mediación sujeto-objeto cristalizaría en un tercer orden al que podría cabría llamar Cultura. Se dibujaría, entonces, el siguiente gráfico:

---

<sup>25</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 37-38.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>27</sup> Cf. *Ibid.* pp. 200-201.



Y bien, ¿no es éste el esquema que subyace al mismo 'mito de la caverna'? ¿No es el amor a la Idea lo que libera al prisionero de sus cadenas y le conduce a través de un camino plagado de dificultades, esfuerzo y dolor, a contemplar, al fin, el mundo 'real'? En ese éxtasis de felicidad, ¿por qué habría de volver al mundo de los hombres? Quizás, porque no es simple inteligencia lo que culmina el desarrollo de una vida humana (ni fruición por una sabiduría que no pudiera ser compartida), sino la posibilidad de ampliar el dominio de lo inteligible en una conciencia colectiva que le da realidad y sentido<sup>28</sup>. Trías nos viene a decir entonces que sólo el anhelo erótico, en tanto dimensión originaria del alma imantada hacia la Belleza, es capaz de fundar una ciudad en donde la verdad se hace en el mundo. A la vía mística le ha de suceder la vía cívica. Por tanto, la dimensión política del pensamiento triasiano viene a tomar una importancia irreductible<sup>29</sup>.

### EL EROS POIÉTICO O 'EL ARTISTA Y LA CIUDAD'

Hacer de la síntesis expuesta el centro mismo del discurso filosófico supone situar como punto de partida de la filosofía la experiencia misma del límite, del espacio de mediación entre lo sensible y lo inteligible, lo cual coloca desde un principio al filósofo español en un horizonte teórico original e irreductible a la metafísica tradicional. En efecto, *eros* es siempre de-

<sup>28</sup> E. Lledó, *La memoria del Logos*, Taurus, Madrid, 1996, pp. 34-35.

<sup>29</sup> Esperamos impacientes la modulación de su 'filosofía del límite' sobre el 'centro tonal' de la vida cívica y política que en su último libro, *Ética y condición humana*, nos ha prometido.

seo polarizado por una falta-de-ser y abierto a la trascendencia en virtud de la aparición bella. Pero el objeto del *eros* no es la contemplación extática (de la idea), sino que ésta se prolonga en un acto más íntimo que desencadena la producción (bellas obras, bellos discursos, bellos pensamientos). La verdad del *eros* es, pues, la fecundación, la fertilidad, la *poíesis*, en virtud de la cual, el alma logra autotrascenderse.

Respecto de esta síntesis, Trías destaca, en primer lugar, que constituye la traducción del proceso del conocimiento y la creación cultural desde la metáfora sexual: en virtud del amor, el alma asciende a la contemplación y a la copulación con la idea de Belleza, en cuyo acto carnal, queda preñada de 'semillas de verdad' que, con el tiempo, organizará y articulará en una *poíesis* de carácter público, la cual, a su vez, y a través del espacio libre y no controlado de la escritura filosófica y la creación artística, podrá encender en otras almas, en otro tiempo, la llama del amor que las oriente en búsqueda apasionada hacia la idea de lo bello en sí, desencadenando de nuevo el mismo proceso productivo. En este sentido, la síntesis *eros-poíesis* constituye un espacio fecundo de encuentro con lo bello y un ámbito privilegiado de inmortalidad. Pero conviene leer propiamente: el *eros poiético* es una síntesis que involucra el ser de la cosa y el del sujeto, y esta interpretación redefine ontológicamente el dominio humano mismo (como mostrará en *Filosofía del futuro*).

En efecto, la dimensión erótica constituye, por un lado, la raíz más íntima del sujeto, la modalidad originaria de experiencia. Antes que sujetos libres y racionales, tal y como reza la proclama ilustrada, somos sujetos de deseo polarizados por una falta de ser (lo cual hará dirigir a Trías sus pasos hacia una relectura de la analítica existencial heideggeriana) que nos orienta en relación a la aparición bella. Pero la verdad del deseo se proyecta en la producción objetiva, en la cual se sobrevive la mismidad del alma. El deseo no es instancia legitimadora de los extravíos del alma perdida en sí misma. Siguiendo el perfil de la figura de Goethe, Trías señala que de haber salvación para el sujeto respecto del bache emocional al que le conduce el deseo, sólo cabe encontrarla en la producción y edificación cívica. Esta síntesis constituye, entonces, la expresión de un *pathos* de honda inspiración nietzscheana: el hombre se realiza como tal, alcanza su finalidad (*telos*), en la medida misma en que se *autotrasciende*, es decir, en la medida en que, en virtud de ese impulso a engendrar, físicamente, en hijos u obras, o anímicamente, en hazañas, virtudes o saberes, es capaz de saltar por encima de su propia cabe-

za y construir desde sí un ser *otro*, diferenciado de sí mismo, de forma que su mismidad se tensa y se proyecta hacia el futuro. Trías se refiere aquí a la íntima conexión, enunciada con toda claridad por Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, entre amor y creatividad como clave antropológica fundamental y principio general de la vida humana que subvierte los análisis heideggerianos y, en general, el principio burgués de conservación, ya que ese paso a la producción implica pérdida de sí, riesgo de perecer y de morir, y, en definitiva, de enloquecer.

Pero la *poíesis* que resulta de la potencia *erótica* es igualmente, y en síntesis con la mismidad del sujeto que en ella se sobrevive, objetivación de la verdad 'trascendental'. Ello nos hará conectar más adelante con la concepción heideggeriana de la verdad de la obra de arte. Sólo que, como veremos, hay ciertos desplazamientos semánticos que convendrá sacar a la luz. Se trata ahora de abordar, de un lado, la concepción ontológica de la belleza; de otro, el *eros* como fondo de la subjetividad humana, dirigiendo ya nuestros pasos hacia ese espacio liminar de dispersión (lugar de registro y fecundación) que cabe detectar entre el ascenso erótico a la verdad y el descenso productivo al mundo (y que será entendido como pasión en el *Tratado de la pasión*); y, por último, los modos de objetivación *poiética* de la experiencia erótica.

## 1

### *Eros, Belleza y 'locura divina'*

## 1

Trías advierte que, si en *El Banquete*, Platón relata la ascensión del alma al mundo inteligible ante la aparición repentina y súbita de lo bello, en el *Fedro* vuelve a insistir en tal comienzo de la pasión filosófica. Sólo que, en este diálogo, en el tercero de los discursos sobre el alma enamorada, Sócrates llega a hablar de ella como de una 'cuarta forma de locura' a la que se llega a través de la reminiscencia de la belleza producida por algún objeto de este mundo con capacidad evocadora. El sujeto recuerda entonces la verdadera belleza y adquiere alas con las que puede remontar el vuelo hacia lo alto.

En el *Fedro*, Platón da, pues, una nueva caracterización del *Eros*, complementaria de la del *Banquete*. El deseo de belleza, el impulso hacia lo bello aparece aquí como forma de locura, locura divina, en la que el sujeto

pierde el dominio de sí y se conduce como un enajenado, sólo que esa excentricidad se debe a que entonces es un dios el que *se apodera*<sup>30</sup> del sujeto, el que lo rapta o lo posee. Ese dios es, de modo eminente, la idea de la Belleza. Y así, cabe decir que *Eros*, Belleza y locura divina traman una relación esencial que conviene analizar en sus momentos esenciales: la imantación del *Eros* a la Belleza y el componente de locura (léase en términos modernos: pérdida de la 'identidad' del sujeto) que implica ese encuentro con el mundo inteligible. El pasaje es importante porque nos introduce tanto en la concepción triasiana de la *mímesis* (para la cual, la idea de *posesión pasional* es fundamental), como en la relectura del ser-para-la-muerte heideggeriano como ser-para-la-recreación (en virtud del gozne de la muerte).

## 2

Gadamer también va a subrayar, respecto del mismo pasaje del *Fedro* que interesa a Trías, a saber, aquél en el que se aborda la cuarta forma de 'locura divina', cómo el griego va a destacar de diferentes maneras el momento inicial en el que el alma comienza a sentirse transportada hacia el mundo inteligible: la visión de un objeto o un cuerpo *bello*. Pero el filósofo alemán desea llamar la atención sobre el significado ontológico de la belleza, en la medida en que su aparición va a ser ocasión privilegiada de que el alma recuerde la verdadera belleza, la que reside en lo alto, y se disponga a emprender el viaje<sup>31</sup>.

Podemos preguntarnos entonces por la razón de este privilegio metafísico de lo bello en el texto platónico. A este respecto, Gadamer recuerda que, para Platón, en las imágenes terrenales de la justicia, la templanza o la virtud no hay, ciertamente, ningún resplandor, ningún brillo especial, por lo cual, el reconocimiento del mundo inteligible se hace, en esos casos, muy penoso. Pero la idea de Belleza es de tal suerte que "es la más manifiesta y la más amable de todas ellas" (*Fedro*, 250 D), provocando en el sujeto, ante una buena imitación sensible, un sentimiento inicial de escalofrío, veneración y temblor, que da paso a una sensación indescriptible de calor e inquietud que le conducirá, gradualmente, a la contemplación extática de lo amado.

Para Gadamer, pues, el aparecer de lo bello no ha de interpretarse como una propiedad de la belleza, sino como lo que constituye su ver-

---

<sup>30</sup> La idea platónica de posesión está a la base de la concepción triasiana de la 'posesión creadora' o 'posesión pasional' que él trabaja en *Meditación sobre el poder* y el *Tratado de la pasión*.

<sup>31</sup> Cf. H. G. Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 570-578.

dadera esencia. La esencia de la belleza es, efectivamente, el aparecer, el *desocultamiento* de algo. *Desocultamiento* se dice en griego, según nos ha enseñado Heidegger, *αληθεια*, siendo esa *α* un *α* privativa. 'Aparecer' no significa entonces otra cosa que mostrarse *por* sí mismo, *desde* sí mismo. Y la experiencia de *αληθεια* es precisamente que algo emerge a la luz, que algo se *desoculta*. Pero algo emerge, en cierto modo porque estaba ya ahí y era algo oculto que tenía que emerger<sup>32</sup>. Y al emerger sale a la luz. Sólo que al salir a la luz, al emerger, brota también su propio ocultarse. Para el filósofo alemán, se trata entonces de certificar que la belleza asume la función ontológica más importante que puede haber: la de mediación entre la idea y el fenómeno. De hecho, si tiene algún sentido hablar en Platón de un hiato (*Χωρισμός*) entre el mundo sensible y el ideal, éste se abre y se cierra aquí: en la experiencia *erótica* ante la irrupción de lo bello.

Pero esto tiene especial relevancia para Trías. Si estos comentarios de Gadamer nos introducen en la concepción ontológica de la belleza, se trata ahora de constatar que, para Trías, la belleza adquiere un significado metafísico incuestionable en la medida en que puede entenderse como revelación o desocultamiento de ese 'Bien indisponible' del que Platón habla en la *República*, y que en el *Parménides* aparece como Uno, y cuya fuente se halla más allá de toda experiencia posible y de toda idea, más allá incluso del ámbito del ser y la existencia: *epekeína tes usías*<sup>33</sup>. Todo el libro *Lo bello y lo siniestro* girará en torno a esta problemática.

### 3

Si Gadamer nos recuerda el carácter ontológico de la belleza en tanto mediación entre la idea y el fenómeno, Trías subraya, respecto del mismo texto platónico, el componente de *locura divina* en que se traduce para el alma la experiencia de lo bello. El *deseo* de belleza, el impulso hacia lo bello aparece entonces como forma de locura (locura divina), en la que el sujeto

<sup>32</sup> H. G. Gadamer, "Palabra e imagen ('tan verdadero, tan siendo')", en *Estética y hermenéutica*, p. 297.

<sup>33</sup> "Ya que, en última instancia, la verdad, si bien se plasma objetivamente en acción y en símbolo, rebasa la condición de ambos. Y es por lo mismo metahumana. Sólo la poesía y la sabiduría, incrustadas en lo sensible activo o poético como lección silenciosa, apuntan a esa instancia liminar. De hecho, excede, rebasa todas las cosas. Es unidad negativa y síntesis paradójal. No pertenece por siguiente al universo de las categorías sino que lo trasciende. Es *de iure* lo trascendental". *Ibíd.* p. 129. A esa Verdad 'trascendental' sólo llega la dimensión erótica del sujeto, *eros*. Y la copulación en la que ésta se consume desencadena producción, *poiesis*. Subráyese además cómo la noción de símbolo aparece ya en un texto tan juvenil como *El artista y la ciudad*.

pierde su identidad, y ello en la medida en que es un dios (la belleza) el que se apodera del sujeto, el que lo rapta o posee. "Eros es, pues, locura, sólo que esa forma excelsa de locura que llama Platón *zeía manía*. El amor trama, así, una relación estrecha con la enajenación de la mente, con la pérdida de mis-  
midad por parte del sujeto"<sup>34</sup>. Y el alma, en tanto sujeto de erotismo, debería recorrer ese doble camino para plasmar su obra *poiética*.

En este sentido, conviene resaltar el tono de polémica antiplatónica, de raíz hondamente nietzscheana, que se halla implícito en la propuesta triasiana de la *locura divina* como factor fundamental y decisivo del pensamiento y la construcción cultural. Como Vattimo nos recuerda<sup>35</sup>, la famosa condena platónica del arte viene de la mano de un rechazo visceral de toda ruptura de la identidad de la conciencia consigo misma. Así, uno de los aspectos constitutivos de esta repulsa hacia lo artístico es la exigencia de identificación con otros requerida por la poesía dramática, trágica o cómica. O más radicalmente: la capacidad, visible en el creador artístico, de ser y hacer todas las cosas, como un Proteo. Para Nietzsche, en cambio, esta ruptura constituye, ya en *El nacimiento de la tragedia*, pero, sobre todo, en sus apuntes sobre *La voluntad de poder*, la esencia misma de lo estético, y debe buscarse como el verdadero valor del arte. De este modo, y en continuidad con las reflexiones nietzscheanas, Trías hace de la *enajenación* o *muerte* condición necesaria para la objetivación artística. Pero la muerte no ha de ser entendida, en primer lugar, según su interpretación sustantiva, como Muerte, al modo del existencialismo, sino según la lectura nietzscheana en *Así habló Zaratustra*:

"...muchas amargas muertes tiene que haber en nuestra vida, creadores! De ese modo sois defensores y justificadores de todo lo perecedero.

Para ser el hijo que vuelve a nacer, para ser eso el creador mismo tiene que querer ser siempre también la parturienta y los dolores de la parturienta.

En verdad, a través de cien almas he recorrido mi camino, y a través de cien cunas y dolores de parto. Muchas son las veces que me despedido, conozco las horas finales que desgarran el corazón.

Pero así lo quiere mi voluntad creadora, mi destino...

---

<sup>34</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 44. Habría que fecundar estas ideas que aquí aparecen con las que Trías comienza a tener en cuenta a partir de *Meditación sobre el poder*, a saber, la idea de que esa enajenación o muerte es, platónicamente, condición de posibilidad de nuestro re-encuentro con las fuentes más profundas de nuestro ser. Todo progreso viene a ser, así pues, un regreso, en el sentido de que conocer el ser es conocerse a uno mismo.

<sup>35</sup> G. Vattimo, *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 1989, p. 36, n. 5.

También en el conocer yo siento únicamente el placer de mi voluntad de engendrar y devenir; y si hay inocencia en mi conocimiento, esto ocurre porque en él hay voluntad de engendrar”<sup>36</sup>.

Pero Trías se plantea el sentido de la ruptura de la identidad que el sujeto experimenta ante lo bello en términos ontológicos. Se trata de acceder a otra forma de ser, en la que, sin embargo, nos sobrevivimos, en la medida en que el hombre es un ser que carece de una identidad fija, o es un ser semejante a Proteo, o ‘el alma es de algún modo todas las cosas’ (Aristóteles). Es decir, para el filósofo español, la grandeza de un ser humano radica en su capacidad para asumir nuevas formas, para vivir otras vidas, y ser siempre otro, es decir, para afirmarse, como Proteo, en el devenir. De este modo, la síntesis artística entre contemplación-copulación (en virtud del *eros*), salto mortal (posibilitado porque el alma es de algún modo todas las cosas) y producción (*poíesis*) se constituye así en el espacio en el que se construye la historia de la cultura y el pensamiento: el espacio hermenéutico del amor como espacio privilegiado de la *techne* (en sentido platónico). De ella (de la *techne*) hablaremos más adelante. La ruptura de este orden sintético (acontecida ya en el helenismo) y la consumación moderna de la escisión hará posible la sustantivización de la muerte como horizonte trascendental que abre el sujeto a la trascendencia (trascendencia vacía: Ausencia), y la instancia que cubre el hiato entre la esfera subjetiva del deseo y la objetiva de la producción.

#### 4

Resaltar el componente de locura divina de la experiencia erótica significa reconocer que ya en Platón, por consiguiente, la belleza traza un círculo de horror con sus hermanas, locura y muerte: de ahí que el filósofo, para encontrarse con ella, deba enloquecer (*Fedro*). Y el texto destaca cómo esta idea estaba llamada a prosperar en las poéticas de Rilke (“lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible”), de Baudelaire (la belleza como deidad que siembra por todas partes a la vez beneficio y desastre) y en la estética del mismo Thomas Mann. Por ello, Trías se va a preguntar a continuación qué es lo específico y diferencial de la doctrina platónica o lo que introduce como novedad y diferencia la modernidad romántica respecto de su antecedente platónico. Pues bien, en la respuesta que da a estas preguntas se cifra una de las mayores originalidades de nuestro pensador.

---

<sup>36</sup> F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, De las Islas Afortunadas.



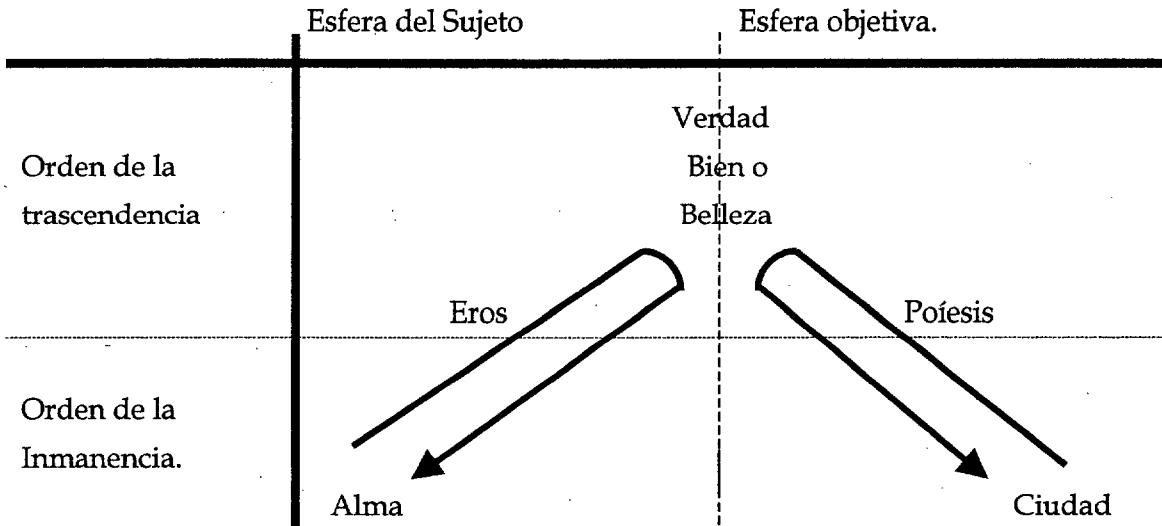
En el *Fedro*, Platón habla, en efecto, de “los terribles amores” que se apoderan del alma ante el recuerdo de la Belleza en sí contemplada antaño, recuerdo en el que se abisma aquélla provocada por la visión de una buena copia sensible de lo bello. Y es en este siglo cuando Rilke, entre otros, recuperando cauces platónicos, comenta que “lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar”. ¿Cómo entender aquí la expresión ‘lo terrible’? No, ciertamente, según su uso ordinario, sino según su vocacional filiación platónica, en la que lo terrible es reencontrado en su dimensión originaria como ruptura de un modo de ser estable y seguro, como muerte y tránsito que nos abre a la perfección del ser. Platónicamente, lo terrible lo es para nosotros, los humanos, que vivimos instalados en la comodidad del *mundo interpretado* (la identidad), en la medida en que lo divino (la inmortalidad) sólo está al alcance del hombre previo paso por la muerte y la locura (pérdida de la identidad). Y bien, para Trías, el artista tiene que morir o enloquecer, pero no para perderse en la pura transcendencia vacía de la contemplación de la idea, sino con vistas a volver a vivir, una vez consumado el ascenso, en el mundo de los hombres, en la ciudad. Efectivamente, “en Platón, ese pasaje del alma por la pérdida de sí, enajenación o muerte, constituye únicamente un pasaje, un estadio. Tiene el carácter de una prueba propiciatoria que, en el desarrollo del proceso educativo, cumple una función imprescindible. Pero no es en modo alguno un fin, una meta *final*. Es necesario contactar con la belleza a través del impulso erótico –lo cual implica enajenación, muerte. Pero es preciso rebasar ese estadio, dejar morir la misma muerte, enajenar la misma enajenación. Y ello en virtud de un resurgir en el que el alma verdaderamente renace, siendo ese renacer un descenso del estado contemplativo al proceso activo”<sup>37</sup>

Cabe adelantar que, para nuestro pensador, en la modernidad, y más concretamente desde el romanticismo, este doble movimiento aparece escindido y roto, de manera que el primer proceso y el segundo se dan completamente la espalda. De hecho, la modernidad, para Trías, se caracteriza por esa fragmentación y disolución, siendo la burguesía la clase social que sanciona ese resquebrajamiento<sup>38</sup>. Surgen, en consecuencia, como ruptura del orden platónico, las escisiones propias de la época moderna: el ámbito privado del amor (como satisfacción, como deseo) y el ámbito público de la

<sup>37</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 45. Advuértase, sin embargo, aunque para la economía de nuestro trabajo será dejado a un lado, el matiz educativo que el *eros* tiene para Trías.

<sup>38</sup> Cf. E. Trías, *Filosofía del futuro*, pp. 86-95.

producción, la esfera espiritual del arte (subjetiva) y la esfera material de la sociedad civil (objetiva), el área subjetiva del deseo y el área objetiva del trabajo y la praxis productiva. El Deseo no alcanza ya Verdad, Bien o Belleza, sino Muerte o Locura, es decir, presencia de la Verdad como Ausencia. No hay entonces una verdadera apertura a la trascendencia, o sólo hay trascendencia vacía, puesto que sujeto y objeto permanecen encerrados y clausurados en el orden de la inmanencia (aunque con la viva conciencia de que existe otro orden, que se frustra, sin embargo, como la 'trascendencia vacía' citada). La concepción lacaniana del deseo, y, en general, toda interpretación que escinda el *eros* de la producción (*poíesis*) no serán, desde este punto de vista, sino el trasunto ideológico de una experiencia en la que la síntesis platónica de *Eros* y *Poíesis* ha sido destruida. En consecuencia, lo que viene a rubricar y sancionar esta escisión o ruptura viene a ser Muerte y Ausencia. O dicho de otra forma: la Muerte, sustantivada, viene a cubrir en la modernidad el hiato o vacío resultante de la escisión entre la esfera subjetiva del deseo y la objetiva de la producción. El existencialismo no hace entonces otra cosa que abundar en un espacio cultural abierto con el romanticismo y con la civilización industrial burguesa. Se dibujaría, así, el siguiente gráfico:



Sin embargo, como veremos más adelante, no se trata de proclamar una nueva forma de cultura allí donde sólo se percibe la lenta erosión de la síntesis clásica (lo cual no sería sino una elevación al nivel ontológico de nuestra experiencia diaria y cotidiana, es decir, una sanción ideológica de lo dado y positivo), sino de cuestionar la realidad que se vive como dato re-

construyendo la genealogía de esa erosión y proponiendo para el futuro su restauración, como han hecho los pensadores más lúcidos de la modernidad (Marx, Nietzsche). Se trata, pues, de presentar esa síntesis, hoy, como *utopía concreta o sueño racional*.

## 2

### El alma y el espacio liminar (fecundo) de dispersión

#### 1

Platónicamente, pues, el impulso erótico conduce a la muerte y al enloquecimiento. Enloquecer, sin embargo, no tiene para Trías el significado clínico que le da la modernidad (precisamente porque se construye sobre la desintegración de la síntesis *erótico-poiética*), sino que recupera su vocacional filiación platónica como pérdida de la identidad y superación de los propios límites para renacer en otro ser. La disolución de la identidad no es, por tanto, aniquilación, sino maravilloso retorno a sí mismo, retorno que se prolonga en forma de obra con vocación ciudadana, colectiva. El impulso erótico es, entonces, un exceso de vida que nos lleva al corazón físico del ser, a la fuente inagotable y desbordante del ser, o como dice el mismo autor, a un espacio "liminar -de dispersión- que cuestiona toda sujeción y subsistencia, toda subjetividad, toda sustancia"<sup>39</sup>. A este espacio de dispersión (lugar de registro y fecundación), Trías lo llama, desde el artículo consagrado a Goethe en *El artista y la ciudad*, Espacio-Luz. Ante él, el corazón desfallece porque nos recuerda el abismo y la ruptura que nosotros mismos somos y encarnamos. Por ello, ese espacio exige del alma decisión, valentía, firmeza: la decisión, valentía y firmeza de morir para volver a nacer. En otro. La disolución de la identidad es fecunda ocasión de un retorno a sí mismo. Y así, el alma pone a prueba su propia universalidad, su propio ser.

En *El artista y la ciudad*, Trías nombra, por primera vez, ese espacio liminar de dispersión. En *Meditación sobre el poder*, insiste y profundiza en su filosofía del *eros poiético*, alcanzando, ya, sin embargo, el nivel de la pasión, preludiando, en este sentido, el *Tratado de la pasión*. Y *La memoria perdida de las cosas*, del que nos ocuparemos más adelante, en el capítulo quinto, constituye, a estos efectos, un intento de aproximación a ese espacio paradójico, o 'morada de las Madres' en el que resplandece el corazón vivo de lo físico. Aquí sólo abordaremos la experiencia anímica de radical 'desholación' y

---

<sup>39</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 13.

‘dulce tormento’ en la que el alma no es ya ella misma, sin ser tampoco el amado. Todo ello habrá de ser entendido como preludio al *Tratado de la pasión*.

## 2

Cuando del *eros* se trata, Sócrates no puede sino callar y escuchar. En efecto, la conocida alocución de Diótima comienza corrigiendo a Sócrates de su fatal tendencia al pensamiento puramente lógico. Así le comenta, del hecho de que el amor sea una tensión *hacia* algo que, actualmente, no posee, no se concluye necesariamente que sea feo o malo. Sócrates se asombra de esa segunda vía y solicita de la sacerdotisa la *iniciación* en el amor. Y bien, Diótima comienza a continuación, señalando que, frente a la concepción logicista o intelectualista de los opuestos como contradictorios, el amor se constituye en principio sintético que participa de lo escindido y separado: de lo bello y lo feo, de lo bueno y lo malo, de lo mortal y lo inmortal. El amor aparece, así, como intermediario (*daimon*) entre lo sensible y lo inteligible, haciendo posible la unidad del Todo. Cabe decir, entonces, que frente a la necesidad lógica, el amor se constituye en instancia hermenéutica, de síntesis y de mediación, entre la voluntad de los dioses y la de los hombres, entre lo sensible y lo ideal (teniendo, sin embargo, siempre en cuenta que en el límite las ideas se fugan hacia el ámbito indefinido e indefinible del *Bien más allá de la esencia*).

Pero el amor es un principio que pone en situación al alma de salir de la esfera de lo sensible y diverso, en busca de la Unidad buscada y no hallada, *en pos de* la Belleza y el Bien inteligibles. Amar es, por tanto, un *dejar atrás* lo normal y habitual, lo ya sabido y consabido, para emprender un viaje, una aventura, hacia la idea (el *eros* es siempre deseo de forma), hacia el conocimiento de lo que *es*, provocado por la irrupción súbita de lo bello (luz, intensidad, fuerza). Pero cabe decir que no es que *Eros* sirva de enlace y unión de un todo *previamente* escindido y separado: el mundo de las ideas y el mundo sensible. El carácter sintético del *eros* consiste, más bien, en que une-y-escinde él mismo el universo *en tanto que* anhelo, esto es, *en tanto que* principio hermenéutico. Pues si cabe hablar en Platón de hiato cósmico, éste se abre aquí y se cierra aquí, como ha señalado Gadamer, precisamente en el anhelo de unidad provocado por la visión repentina y súbita de la Belleza. En este sentido, podría decirse que la *pasión* por las ideas lleva al propio Platón a hipostasiarlas, es decir, a imaginar un mundo superior donde viven in-

móviles y eternas<sup>40</sup>, pues, en último término, es propiamente el amor, *Eros*, el que abre, como impulso libre hacia la idea, el espacio de la cultura como objetivación del anhelo amoroso de Verdad, Bien y Belleza. Pareciera, entonces, “como si estas Ideas, estos proyectos que suponemos ajenos estuviesen ya en nosotros, fuesen producto de ese *Eros* que es capaz de impulsar y, al mismo tiempo, crear, en el firme camino del deseo, las mismas formas que persigue”<sup>41</sup>. Hablaríamos, en este caso, de un *Eros* en tanto principio de intensa inquietud y permanente insatisfacción y búsqueda, de dispersión, de encuentros y desencuentros, en definitiva, de “*descentramiento y desfundamentación, abismamiento, una suerte de locura*”, quizás invivible, en la que sin embargo “nos sentimos, por fin, *en casa*; pero esa casa, sin suelo, es la casa de un perenne vagar”<sup>42</sup>: el hogar mismo del pensamiento, espacio de dispersión, el *entre*, lo que media entre mi yo y mi propio ser, entre las palabras y las cosas, entre el sí-mismo y lo otro. *Eros* cuestiona, por ello, la subjetividad, la sustancia.

El alma enamorada hace, en efecto, la experiencia de la falta de fundamento del ser, anonadamiento, *dessolación*. “Esa *dessolación* es aquella en la que el alma pierde todo suelo donde posarse, ya que en sí misma no lo tiene (pues ya no es, por razón de amor, propiamente ella misma) ni lo encuentra tampoco en el amado, en quien su voluntad y su esencia ha depositado, por cuanto lo busca y no lo encuentra. Sólo una cosa permite al alma subsistir, el hecho desnudo de amar, un amor que en ese estado se ha purificado del sustento y del refrigerio del objeto de su anhelo. Un amor que es, por tanto, *tan sólo amor*, amor sin sujeto y sin objeto, amor sin amante y sin amado, amor intrínseco, *ágape*”<sup>43</sup>. El alma enamorada, sin suelo en sí ni en quien ansía unirse y está ausente, se siente *dessolada*, perdida para siempre de sí misma y de todas las cosas. Pero sigue amando. El alma enamorada vive entonces anonadada y la vida que vive es vivida como si fuera muerte. No es ella, sin ser ya tampoco en fusión con el amado, que la rehuye, borrando hasta las huellas de su paso. Y el alma se siente entonces perdida de sí, perdida de todas las cosas. Pero sigue amando y en ese amor se afirma. Y ese amor, que de este modo alcanza su máxima purificación, deviene algo así como

<sup>40</sup> “Porque, aunque la pasión por las ideas lleve a Platón a hipostasiarlas, a imaginar un mundo superior donde vivan los seres en sí, donde existan, sin negación ni limitación, los prototipos de la realidad, es evidente que sólo de la realidad brotan y en la misma realidad anidan”. E. Lledó, *La memoria del Logos*, p. 112.

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 112.

<sup>42</sup> A. Gabilondo, *Trazos del Eros*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 188.

<sup>43</sup> E. Trias, *La memoria perdida de las cosas*, p. 38.

amor en medio de la noche oscura tan genialmente descrita por San Juan de la Cruz: un amor que es tortura y martirio, pero en el que el alma encuentra su más intensa felicidad. El amante está, en efecto, herido de amor. Pero tal es la paradoja del Amor, como nos dice San Juan de la Cruz, que esa herida sólo se cura con más amor.

Por otra parte, ya Platón subrayaba la falsedad de la creencia en la permanencia de las cosas, al constatar en lo vivo un proceso ininterrumpido de creación y destrucción, generación y degeneración, nacimiento y muerte (*Banq.* 207D-208B). En el ocaso de la metafísica, Nietzsche criticará por motivos similares los conceptos de sustancia, sujeto o Dios, y reclamará, bajo el símbolo de lo dionisiaco, el mundo de la 'doble voluptuosidad', prodigio de fuerza y sobreabundancia que se crea y se destruye eternamente a sí mismo. El amor define, entonces, un *modo de ser*, que es siempre un *llegar a ser* o un *estar siempre llegando a ser*<sup>44</sup>. De hecho, cabe decir, con Trías, que "vivir y amar es, pues, la misma cosa. Y por lo mismo, gozar, vivir, amar"<sup>45</sup>. *Llega a ser el que eres*, el lema *pinárico*, adquiere, así, un sentido inaudito.

### 3

Y bien, es en virtud de este descentramiento que el Amor va peregrinando en dirección a aquello que orienta su propio destino y, en consecuencia, quien dirige nuestra mirada hacia aquello que es digno de ser mirado, quien apunta ó señala hacia *algo* (¿cómo decirlo de otra manera?) que nos llama (*vocare*) y que, sin embargo, no acaba por manifestarse en su plenitud, pues el Bien indisponible está siempre más allá del ser. Por ello, el amor desencadena un movimiento infinito de apropiación y desapropiación, de síntesis, entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Y en este sentido, cabe entender el *Eros* como ámbito de sugerencias siempre abiertas, de caminos nunca del todo recorridos ("todo lo que está dicho está, sin embargo, por decir"<sup>46</sup>), de viajes, aventuras, encuentros y desencuentros, pasiones; pero y esto ha de subrayarse, viajes, aventuras, encuentros y desencuentros... que acontecen siempre *con otros*. Se abre, entonces, para el amor, su *historia*, entendida como *síntesis de historias pasionales*, como proceso infinito de síntesis, nunca lograda, nunca cumplida, nunca plenamente satisfecha, de lo escindido, pero a cuyo anhelo no puede renunciar el alma sin mermar su natura-

<sup>44</sup> Según Gregorio de Nisa, éste es el sentido del devenir. Véase José Angel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Túsquets, Barcelona, 1991, p. 210.

<sup>45</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 42.

<sup>46</sup> E. Lledó, *La memoria del Logos*, p. 119.

leza reconciliadora, hermenéutica. De ahí su carácter profundamente trágico. Lo lógico y racional (lo *socrático*, según Nietzsche) aparece entonces como una ocultación del amor, de la pasión, de lo físico; y ello, en la medida en que va a presuponer la *inteligibilidad* del mundo, es decir, va a dar como previamente disponible para el entendimiento aquello mismo que abre la dimensión erótica del alma: la unidad anhelada. Lo que así se funda es la vida teórica frente a la exaltación dionisiaca de la vida decía Nietzsche: la *inteligibilidad* frente a la *inefabilidad* (inagotabilidad significativa) del mundo, que lo abre a su constante y eterna creación y recreación. Pero esta actitud tendrá su precedente en el mismo Platón: cuando éste decide quemar las tragedias escritas y dedicarse a la filosofía socrática. Las consecuencias de esta opción alcanzarán a toda la historia de Occidente.

4

Si el anhelo erótico lo es de la posesión constante de lo bello y de lo bueno, en la medida en que en la vida presente nos sentimos privados de ello, el modo de su apropiación, en tanto intermediario entre lo perecedero y lo imperecedero, no va a ser un mero ejercicio en el morir, sino la procreación, la generación, la *poíesis*, lo que H. Arendt denominaba la experiencia de la inmortalidad. Antes que nada, fundamentalmente, porque sólo ante lo bello puede el alma engendrar realmente: la visión de la fealdad provoca en ella un aborto doloroso de la disposición espiritual a concebir. La belleza es, entonces, ocasión de que el alma alumbré lo que ha fecundado en su interior, de que lo objective o exteriorice. Pero también porque la fecundidad y la procreación son algo divino: introducen en el animal mortal un principio de inmortalidad. En efecto, la procreación obedece a un impulso que es esa especie de sobreabundancia de vida que late en el interior mismo de la vida; ese impulso vital que permite al singular sensible sobrevivirse a sí mismo en otro, de modo que su mismidad se perpetúe en otro ser. Estamos hablando del *Zwang zum Orgasmus* nietzscheano. Y ese exceso es interpretado por los griegos como anhelo de inmortalidad por parte del ser vivo, esto es, el modo 'sensible' de aproximación a la eternidad divina y de vecindad con lo inmutable, puro e inteligible. En este sentido, la vida, o mejor, *lo vivo*, quiere immortalizarse a través de la generación y la procreación. Y sólo con las nupcias con *lo otro* una mujer, un hombre, un libro, un amigo, una idea puede el cuerpo o el espíritu engendrar, concebir, parir. Según el cuerpo, físicamente, el individuo se immortaliza con su descendencia; según el alma, con

acciones, virtudes, el cultivo de las ciencias y los saberes, o con la actividad artística... En este último caso, la *poíesis* del amor se constituye en fruto *de* y creación *para*, la memoria histórica colectiva que somos y que transmitimos, y, en cuanto tal, transformamos, a su vez, en la comunidad de recepción y engendramiento, en lugar de autoreconocimiento *de* y estímulo *para*, generaciones venideras, dando ocasión a infinitas recreaciones y variaciones de lo mismo. Por ello, toda filosofía que entronice la idea de procreación será una *filosofía del futuro*, en tanto abre la dimensión temporal en la que se proyecta el ser singular sensible. El día en que todos entendamos que lo que llama a nuestra puerta es el amor, la vocación a lo perfecto, "ese día podrá afirmarse que la vida en común nuevamente merece la pena de ser vivida"<sup>47</sup>.

Naturalmente, lo que subyace a esta valoración es una súber-sión del 'principio de conservación' burgués. El devenir es imagen moviente de la eternidad, el modo dado a lo sensible por alcanzar inmortalidad, por vencer lo amenazantemente *mortal* de la muerte: el no-ser. En este sentido, Trías sugiere que las causas de la implantación del principio de conservación se hallan en la prioridad ontológica del individuo sobre la especie que se produce, ya desde el helenismo y Roma, como fruto de la implantación del *homo economicus*. Por otro lado, para Nietzsche, la divinidad del mundo, simbolizada en *Dionisos*, consistirá precisamente en la exaltación misma de la vida en lo que tiene de nacimiento y muerte, y ésta como condición de recreación en otro ser. Trías se apoyará en esta idea, para superar el subjetivismo de la filosofía moderna y construir una filosofía que preconice la precedencia del ser sobre el pensar, como había anunciado ya en las páginas finales de *El artista y la ciudad*.

### 3

#### *Poíesis y téchne.*

### 1

Como hemos venido insistiendo hasta ahora, el deseo (*eros*) se satisface, se cumple, no en la contemplación, sino en el contacto carnal con la Belleza, en la fecundación, o para hablar platónicamente, en la *poíesis*. Y Trías va a entender por *poíesis* la objetivación cívica o mundana (obra artística o técnica) del impulso erótico hacia la belleza. La creación es reconducida, así, más allá de su significación 'estética' moderna (como área bien delimitada de

<sup>47</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 162.



la cultura), a los conceptos originarios de *techne* y de *poíesis*. De hecho, Platón define la *poíesis*, en un célebre pasaje del *Banquete*, como “todo lo que es causa de que algo, sea lo que sea, pase del noser al ser” (*Banq.* 205B). Pero ¿qué relación guarda la *poíesis* (en tanto síntesis de arte y técnica) con el *eros* y la *verdad* (ἀληθεια)?

Con Heidegger, “podemos caracterizar el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido. El llegar a ser obra de la obra es una manera de devenir y acontecer de la verdad”<sup>48</sup>. Aquí, el filósofo alemán se refiere a la obra de arte, pero cabe referir esta interpretación a su sentido originario griego. Como se sabe, los griegos denominaban conjuntamente al arte y a la actividad artesanal, *techne*, es decir, no distinguían la singular creación del artista, de lo producido artesanalmente, que se basa en la técnica: “Τεχνη no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La τεχνη pertenece al traerahídelante, a la ποιησις; es algo poiético”<sup>49</sup>. ¿Y qué quiere decir, este ‘traer-ahí-delante’ (en tanto ese traer-ahí-delante constituye la esencia de la *poíesis*)?” “El traer-ahí-delante trae (algo) del estado de ocultamiento al estado de *desocultamiento* poniéndolo delante. El traer-ahí-delante acaece de un modo propio sólo en tanto que lo ocultado viene a lo desocultado. Este venir descansa y vibra en lo que llamamos salir de lo ocultado. Los griegos tienen para esto la palabra Αληθεια”<sup>50</sup>. Y en este sentido, Heidegger nos recuerda en otro texto que la *aletheia* consiste, esencialmente, en “el desencubrimiento de lo ente. Ella es la que sostiene y guía toda relación con lo ente. Así pues, como saber experimentado de los griegos, la τεχνη es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que saca a lo presente como tal *fuera* del ocultamiento y lo conduce *dentro* del desocultamiento de su aspecto”<sup>51</sup>.

Pues bien, la originalidad del filósofo español va a consistir en un doble esfuerzo en relación a la *téchne* griega, en el sentido reganado por Heidegger. Por un lado, ésta es interpretada como la síntesis *eros-poíesis*, en la que el traer delante (*hervorbringen*) la verdad de lo ente no es sólo fruto de una visión teórica o puramente intelectual, sino que es consecuencia de un impulso amoroso que, exigiendo la contemplación (*theoria*) como uno de sus momentos esenciales, prolonga ésta en un acto más íntimo y más completo,

<sup>48</sup> M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, p. 51.

<sup>49</sup> M. Heidegger, “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, p. 15.

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 15.

<sup>51</sup> M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, p. 50.

el cual da lugar a una producción, a una *poiésis*. Este 'acto más íntimo y más completo' del que se nos habla aquí supone, sí, la *visión*, pero asimismo el contacto, la copulación, las nupcias con la Belleza, es decir, una *consumación* de carácter sexual del encuentro amoroso y la contemplación. Trías redescubre y asume así toda la potencialidad ontológica del *Eros* como fundamento y raíz donde se dan cita el ser y la creación humana. Sólo el impulso amoroso, nos viene a decir nuestro filósofo, puede sacar "a lo presente como tal *fuera* del ocultamiento" y conducirlo "*dentro* del desocultamiento de su aspecto": precisamente a través del arte, ontológicamente entendido como *poiésis* (síntesis de arte y técnica) en la que el coito con la Belleza precede siempre todo alumbramiento de *forma* que trae-aquí 'el ser desde el no-ser' (Platón). "Y no-ser es nos viene a decir esta vez Trías: por un lado, el mundo umbrío y cavernoso donde 'trabaja' el artista; por otro lado, el propio Bien, ya que está 'más allá de la esencia' (*Rep.* 509 B)":

"La flecha que conduce del Alma a la trascendencia describe el camino de *Eros* (ascenso), la que lleva del Bien a la Ciudad describe el camino de *Poiésis*. No se olvide que *Poiésis*, en tanto que poesía, 'viene de lo alto', por vía de inspiración y raptó. Pero en tanto esa 'inspiración' se implanta en la esfera objetiva (palabra o forma), entonces aparece como *poiésis* en sentido amplio, es decir, como ese hacer que 'trae a luz' al ser desde el 'no ser'. Y no ser es: por un lado, el mundo umbrío y cavernoso donde 'trabaja' el artista; por otro lado, el propio Bien, ya que está 'más allá de la esencia' (*Rep.* 509 B)<sup>52</sup>.

Objetivación es, entonces, "palabra o forma" que trae-aquí (*her-vor-bringt*) lo que todavía no es. El resultado de este 'traer a la luz' es, en sentido originario, *techne*, es decir, síntesis de producto artístico y producto 'técnico'<sup>53</sup>. La técnica, pues, en su sentido griego, es el arte de conducir a una cosa hacia su propia manifestación, de conducirla, cabría decir, desde sí hacia sí. Y bien, el *artista* es el hacedor de ese proyecto erótico-poiético. Y la *ciudad* es su obra. Podría decirse entonces que el artista ejerce una función 'mayéutica' (mayéutica ontológica) respecto de la naturaleza *en* la ciudad, es decir,

<sup>52</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 47, n. 29.

<sup>53</sup> Esta convicción llega hasta *Lógica del límite*. Allí, en efecto, Trías "pone en evidencia la raíz misma de nuestra *conciencia desventurada*, que surge del desgarró creciente, en Occidente, de la vieja palabra *téjne*. Vivimos, en efecto, de la enajenación doble de la *techne* (...). Esa unidad perdida se desgarró en su interpretación histórica al seguir esta palabra *tejne* dos rutas antagónicas: la ruta del *arte inspirado* (Plotino) y la ruta de la *tecnociencia* (Aristóteles, Galileo, Newton, Leibniz) (...). Eupalinos es la memoria de un viejo ideal de unidad (griego, italo-renacentista)". *Lógica del límite*, p. 230. Este ideal de unidad, que pretende ser rescatado del fondo de la cultura occidental, se presenta como una "utopía que ningún posmodernismo logra desangrar, pues late delante y detrás de nuestra historia sin historia". *Ibíd.* p. 231.

permite que la *verdad*, en cuanto ἀληθεια, se alumbre en ella: "toda artesanía o arte bien entendidos suponen esta actitud mayéutica respecto a la cosa misma"<sup>54</sup>. Por tanto, cabe decir que la *techne* es lugar de síntesis entre naturaleza y sociedad, entre palabra y cosa. No se trata ya de afirmar la unidad ideal del ser, dada a contemplación al filósofo (Platón). Se trata de producirlo, de crearlo (Trías).

Pero, como señala Heidegger, todo está en que pensemos la "causa" poiética en toda su amplitud y al mismo tiempo en el sentido de los griegos, pues ποιησις no es sólo la *techne*, en tanto síntesis de arte y artesanado, sino la misma φύσις. En efecto, "también la φύσις, el emerger-desde-sí, es un traer delante, es ποιησις. La φύσις es incluso ποιησις en el más alto sentido, porque la φύσει tiene en sí mismo (ἐν εαυτῷ) la eclosión del traer-ahí-delante, por ejemplo la eclosión de las flores en la floración. En cambio, lo traído-ahí-delante de un modo artesanal y artístico, por ejemplo, la copa de plata, no tiene la eclosión del traer-ahí-delante en él mismo, sino en otro (ἐν ἄλλῳ), en el artesano y el artista"<sup>55</sup>. Para Trías, esta concepción de la *tejne* como diversa de la *fisis*, aunque con fundamento común, es ya desintegración de una unidad originaria. Platón es ya testigo de un primer nivel de divorcio entre ambos conceptos: *techne* y *fysis*. "No es casual esta doble separación: tiene su correlato en la conversión de la ciudad en obra técnica, una vez rotos los primeros ligámenes con Natura"<sup>56</sup>.

De este modo, la ciudad ideal deviene así una ciudad intermedia entre la ciudad de Dios y la caótica y mundana ciudad de los hombres. En cuanto fruto del impulso *erótico-poiético*, es lugar en el que los hombres construyen su vida colectiva en atenta escucha a las cosas, pero lugar en el que Naturaleza y Hombre celebran su reconciliación amorosa; por tanto, espacio donde se vive la virtud y el bien, enamora la belleza y se alumbra la verdad, es decir, lugar de unión de lo divino y de lo humano, de la eternidad y del tiempo.

## 2

Por otro lado, el esfuerzo triasiano en relación a la *téchne* se configura en una inaudita orientación de carácter político-social e histórico. En efecto, la hermenéutica amorosa, la síntesis *eros-poiesis* se va a constituir, bajo

---

<sup>54</sup> Ibid. p. 122.

<sup>55</sup> M. Heidegger, "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, p. 14.

<sup>56</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 43, n. 24.

la pluma de Trías, como la 'patria trascendental' de Europa: el amor como agente de trascendencia y principio de *poiésis*, de creación, de producción; como síntesis de conocimiento y de acción, de razón y sensibilidad, de naturaleza y espíritu, de individuo y sociedad; el amor como un nuevo modo de construir la ciudad, de responder, que es también un *corresponder*, a la voz (*vocación, Beruf*) que nos llama a conocer y a cambiar el mundo, un modo *trágico* de entender la deuda y la falta de ser que nos constituye y atraviesa como seres humanos, un modo *poético* de resolverlas afirmativamente en el seno del devenir y de la vida. Este espacio es sugerido por el propio Platón en *El banquete*, pero no pudo realizarlo en la ciudad. De hecho, este proyecto ontológico-político sólo se *realiza* históricamente en la ciudad florentina del Renacimiento. Esa síntesis clásica, pensada por Platón y devenida *realidad histórica* en la ciudad renacentista italiana, "constituye el patrón o pauta desde la cual medir el alcance de extravío que arroja el curso subsecuente a su consolidación"<sup>57</sup>. Y si Platón puede considerarse la 'patria trascendental' de la cultura europea, la ciudad florentina es su 'patria histórica'. De ahí que la distancia que nos separa de este modelo y de esa posibilidad introduzca un índice de desconsuelo tanto más hondo y negativo cuanto más real es, menos producto del deseo y del ensueño. De hecho, "podemos soñar con los griegos, pero todavía podemos reconocernos en los mercaderes venecianos y en los condottieros italianos, Arcadia y Utopía son, en esa constelación, algo distinto que un Pasado inmemorial o un Futuro desligado del tiempo: son todavía recuerdo empírico, en una palabra, *Historia*". Y, puesto que, para Trías, "recordar no es operación de simple nostalgia: consiste en dar de nuevo vida a lo que ha dejado de tenerla"<sup>58</sup>, su escritura es testimonio de que desea cumplir el imperativo vocacional: cambiar el mundo. Y esta escritura nos recuerda que es el hombre como artista el artífice de este cambio.

## EL ARTISTA Y LA CIUDAD:

### RADIOGRAFÍA DE LA CULTURA OCCIDENTAL.

#### PLATÓN, PICO DELLA MIRANDOLA, GOETHE Y LA MODERNIDAD.

##### 1

Para Trías, ya lo hemos dicho varias veces, Platón pensó en *El banquete* la síntesis *erótico-poiética*, pero no pudo inscribirla en la ciudad. Esa falta es delatora de una insuficiencia en el planteamiento político platónico.

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 87.

<sup>58</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 95.

En efecto, la síntesis citada es solidaria de una concepción del alma como siendo, de algún modo, todas las cosas (Aristóteles). Pero ese alma es el alma del artista, precisamente la figura que Platón expulsa de su ciudad. Los motivos de esta expulsión ya los conocemos: en virtud del principio de identidad y de la estricta división del trabajo, no hay lugar en la ciudad para el artista, aquel ser que modifica constantemente su apariencia y que se transforma de mil modos diferentes para hacernos ver tal o cual cosa<sup>59</sup>. Reivindicar la figura del artista viene a ser, por lo tanto, la reivindicación de una concepción del alma como siendo, de algún modo, todas las cosas. Para nuestro autor, en efecto, el ideal humanista exige del hombre determinarse a ser todo. Y esta determinación es la que define al artista.

Trías promueve, así, una interpretación de la última filosofía de Platón, cuyos fundamentos los va a hallar en la concepción inmortal y siempre móvil del alma que aparece en el *Fedro*. El alma es inmortal en la medida en que siempre se mueve. Y ya se ha dicho que el movimiento inmortal es la imagen sensible de la eternidad divina en virtud de la procreación. El *Eros* se diseña, así, como el ámbito mediador entre la eternidad divina y el proceso errático del devenir. Y esta doctrina acaba afectando a la misma concepción de la Idea, que sufre, a partir de *Parménides*, *Sofista* y *Fedro*, un cambio de estatuto, evidenciado en la inclusión, dentro del inventario ideal, del movimiento, de la diferencia, del no-ser. Con ello, Platón lleva a cabo una crítica demoledora de la doctrina cuajada en *Fedón*, *Banquete* y *República*, de manera que comienzan a difuminarse las diferencias, tan netamente dibujadas en los diálogos anteriores, entre filósofo y sofista, o entre filósofo y artista imitativo:

"Cabría suponer que en su segunda doctrina del alma, de la idea, de la divinidad, de la filosofía, de la ciudad Platón habría hallado en la figura del *filósofo dialéctico* un personaje que obviara la tajante escisión entre filósofo-rey y artista imitativo (o sofista); en la doctrina dialéctica de la idea, un término medio entre las categorías de la Identidad, Ser y Reposo y las opuestas de Diferencia, Nada y Movimiento; en la doctrina del alma y quizás también del demiurgo, una apoyatura teológica más firme y coherente que aquella, rígida, de la deidad simple y purísima (que en la propia *República* aparece cuestionada en la enigmática idea de que el Bien está 'allende la esencia'). Falta, sin embargo, una doctrina social y política que se corresponda con estas sustanciales rectificaciones. Y asimismo falta una concepción del arte y del artista adecuados a las mismas.

En suma: Platón dejó sin responder los problemas que esa revisión acarrearban a los principales sujetos de su drama filosófico: El Artista y la Ciudad"<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> *Rep.* 380 d.

<sup>60</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 64.

Trías se sitúa precisamente en esta problemática. Y va a ver en esa falta comentada una insuficiencia del planteamiento platónico, insuficiencia que hace abortar la misma revisión efectuada en los diálogos de madurez y que hacía del *filósofo dialéctico* la figura intermedia entre el filósofo-rey y el artista imitativo. En efecto, apoyándose en unos breves pasajes del *Sofista* (219 AB y 233 DE), Trías llega a la conclusión de que la determinación de la figura del artista acorde a la revisión del alma y la idea de los diálogos de madurez hace saltar por los aires la escisión entre una superestructura gobernante, formada por el filósofo, sea éste dogmático o dialéctico, que piensa las cosas, las sabe y las conceptúa, pero no las *produce*, y una base social productora, que no crea cosas reales sino simulaciones de objetos, que no transforma cielo y mar, tierra y subsuelo, sino que refleja con un espejo las cosas *ya existentes*. Esta forma de artista, que emerge de la revisión a la que Platón somete sus ideas, a diferencia del sofista o artista imitativo, crea realmente cosas, no imágenes ni simulacros (*eídola*); y a diferencia del filósofo-gobernante, las produce, no se limita a contemplarlas. El artista creador (*poietikén*) produce, entonces, cosas reales porque pasa por la contemplación y la unión con la Belleza. Y Trías hace de este artista creador el sujeto de la historia.

“Es, pues, en la filosofía dialéctica donde puede encontrarse la resolución del drama platónico, pero esa resolución sólo nos habla del pasaje de un idealismo dogmático y ortodoxo a un idealismo dialéctico, más sabio, más refinado. Sin embargo, el primado de la Idea, el primado de la Filosofía, en ningún momento queda cuestionado ni discutido. Ni por Platón ni por aquéllos que, como Hegel, abundan en ese mismo planteamiento con la intención de perfeccionarlo y reformarlo”<sup>61</sup>.

Así pues, el artista que construye la ciudad ideal no puede ser el artista imitativo, la *sombra* del filósofo-rey en la imaginería platónica. Este artista trabaja en un orden social fundado en el principio de identidad y en la división racional del trabajo, y sólo elabora εἰδωλα, falsas representaciones. Por el contrario, el artista al que Trías se refiere es el *artista creador*, que, frente al filósofo-gobernante, que contempla las ideas de las cosas sin producirlas, no se dirige a un pretendido mundo ideal sino a la *fysis* y a la *polis*, y que frente al productor, que sólo crea imágenes o falsas representaciones, crea y produce cosas, las trae-aquí (*her-vor-bringt*). Por otro lado, si el artista creador es, aquí, precisamente, esta síntesis de gobernante (que ya no contempla el mundo de las ideas sino la *fysis*) y artista *productor* (que no crea falsas imáge-

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 69.

nes, sino cosas), la conclusión que no se hace esperar es que la ciudad del amor planteada por Trías está habitada por hombres que, en cuanto sujetos erótico-poéticos, son artistas.

El artista creador destrona, pues, la figura de un filósofo sustraído del proceso productivo con el fin de mandar, desde la cúspide de una pirámide, sobre la base social. Por ello mismo, frente al artista mimético, no produce simulacros, sino cosas. Es más, el artista creador no contempla el mundo ideal, sino la *fisis*, es decir, "su objeto de reflexión sería físico, no ideal. Su actividad sería demiúrgica o técnica, no mental o conceptual"<sup>62</sup>.

## 2

La concepción del hombre como artista, y del artista como impulsor de la historia, sólo deviene realidad o facticidad histórica en el renacimiento florentino. En efecto, los Alberti, Leonardo, Lorenzo de Médicis, consumaron en la práctica esa última coherencia del platonismo que implica la reintegración del artista en la ciudad, única manera, según Trías, de 'dialectizar' la figura rígida y estática del filósofo que contempla las ideas, pero no las produce, y un artista que hace cosas, pero no las *crea*. De esta forma, la ciudad renacentista italiana aparece en el texto triasiano como hogar y concreción histórica del *uomo universale e singulare*, esa cumplida síntesis clásica de vida activa y vida contemplativa, de poesía e historia, quebrada en la modernidad, que constituye el patrón o la pauta desde la cual medir el índice de extravío que arroja el curso histórico subsecuente a su consolidación. Pues si con Goethe, aunque también con Schiller y Hölderlin, esta *síntesis clásica* todavía podía ser *clásica* en la medida en que lograba implantarse, problemática pero efectivamente, en la facticidad, en la vida cotidiana y en el mundo de los hombres, con Nietzsche, pero también con Marx, la cultura europea asiste a su inflexión *trágica*, por cuanto dicha síntesis se desgarró entre la lúcida comprensión de su posibilidad, o hasta de su necesidad, respecto a la *verdad*, y a lo *esencial*, y la lúcida comprobación de su imposible concreción en el plano fáctico. Trías señala que para conocer las razones de fondo de esta quiebra histórica se necesitaría de una concienzuda investigación aparte. El autor español sólo puede dar cuenta de su inflexión en la esfera de la cultura a través de instantáneas 'fotográficas' (Goethe, Wagner, Nietzsche, T. Mann)

---

<sup>62</sup> *Ibíd.* p. 68.

que rastrean esa progresiva desintegración<sup>63</sup>. En efecto, los ensayos triasianos sobre Goethe, Hegel, Wagner, Nietzsche y T. Mann, tratan de acercarse a la inflexión de esta quiebra histórica en el área relativamente autónoma de la cultura y el pensamiento, con la expresa intención de alcanzar, en ese siglo romántico que constituye la premisa histórica del nuestro, y tras su fachada objetiva, la raíz de ese fondo experiencial que hoy es ya experiencia diaria y cotidiana. Por ello, en nuestros días, la afirmación de una humanidad integral y la recreación de tal síntesis sólo nos sirve como medida desde la cual establecer el lugar en el que nos encontramos, el índice de extravío de nuestra historia. Por ello, Trías vuelve a proponer esta síntesis como propuesta de futuro.

## 2

Para nuestro filósofo, la síntesis *erótico-poiética*, sugerida por Platón en sus textos y realizada en la ciudad del Renacimiento italiano (Florencia), inicia con la Reforma un proceso irreversible de disolución o desintegración que llega hasta nuestros días. Goethe, Schiller o Hölderlin todavía podían evocar esa síntesis clásica e implantarla problemáticamente en la facticidad. Fueron los últimos. Desde entonces, dicha síntesis sufre un auténtico colapso, del cual, Hegel, Nietzsche, Wagner y T. Mann constituyen su inflexión en la esfera de la cultura. Ellos inscribieron en la cultura lo que para nosotros, hoy, es experiencia diaria, cotidiana: la ruptura del deseo y la producción.

Para Trías, "Goethe condujo su vida de tal manera que el doble exceso de lo nocturno y lo luminoso no terminaran por vencerlo"<sup>64</sup>. En efecto, el poeta alemán pudo ejercitar siempre un doble equilibrio: el de la objetivación del deseo, de ese estado saturniano en el que el sujeto se pierde en la cárcel de la subjetividad (lo nocturno), y el de resistir la invitación de la mariposa de luz, la de saltar al Espacio-Luz, donde subsisten todos los arquetipos simbólicos, la *Ur-pflanzt*, el *Ur-Faust*, etc, sabiendo vivir en los dos planos a la vez, el mundo objetivo y el luminoso, sin que hubiese signo alguno de desgarró o disonancia.

---

<sup>63</sup> Para Trías, en efecto, desde el Renacimiento hasta nuestro siglo tiene lugar una progresiva degradación de la idea según la cual, el hombre es de algún modo todas las cosas. Podría establecerse el siguiente proceso, que él mismo perfila en su obra. 1) Pico della Mirandola: el alma humana llega a ser todas las cosas; 2) Goethe: el alma es *un poco* todas las cosas; 3) Hegel: el alma *sabe* todas las cosas; 4) Wagner: el alma *simula* todas las cosas; 5) Nietzsche: el alma *alucina* todas las cosas. *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>64</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 121.



Para Goethe, en efecto, la obra de arte es cumplida síntesis armónica de pasión y producción, de deseo y pacto con la objetividad. De hecho, "la grandeza de Goethe estriba en haber sabido vivir en perfecta armonía en dos planos a la vez, sin que hubiese signo fehaciente de un desgarró, de una disonancia"<sup>65</sup>. Por el contrario, "en la praxis artística posterior y en su reflexión filosófica, estética, esa síntesis dejará lugar a una vecindad peligrosa de belleza y enfermedad, de arte y tentación del abismo: ya el romanticismo prefigura esa dislocación"<sup>66</sup>.

En efecto, el Romanticismo se consumió en el esfuerzo por hacer viable de nuevo esa síntesis en nuestra cultura. Sin embargo, muestra una inequívoca ruptura con respecto al Renacimiento italiano, ya que allí, esa síntesis se cultiva en un espacio escindido de la realidad social e histórica contemporánea, construida sobre premisas científico-técnicas e industriales. Goethe y Hegel evitan el abandono romántico. Y así, con Hegel la superior verdad de la filosofía exige el sacrificio de la verdad del arte. Nietzsche reaccionará proponiendo un *arte sin verdad*. Pero en ambos casos, la *sombra* que acompaña esta historia es siempre la de Platón: la expulsión del artista de la ciudad ideal. Trías encuentra en Pico della Mirándola y en la Florencia renacentista una tentativa de armonizar el artista siempre cambiante con la ciudad en donde crea. En efecto, si Platón condena al artista al exilio, nuestro autor explica esta condenación como el temor platónico a la capacidad, visible en el creador, de ser y hacer todas las cosas, como Proteo. Pero idéntico modo de pensar reaparece siglos más tarde en Pico della Mirandola, que lo utiliza para justificar la integración del artista en la ciudad. Así, esta reintegración puede producirse sólo en la medida en que se piensa el alma como siendo, en el fondo, de algún modo, todas las cosas (Aristóteles). Frente a la concepción platónica de la identidad del alma (por lo que el filósofo griego expulsa al artista de la ciudad), Pico della Mirándola hace del hombre un ser excéntrico en el orden del cosmos. Ese hombre, puesto que no tiene una identidad asignada y puede ser, por tanto, todas las cosas, es artífice de sí mismo, su propio hacedor y constructor. Es por lo mismo el que se da un espacio de vida y crecimiento en la ciudad. En ello evidencia su esencia artística. Y en la creación de este espacio urbano, el alma trata de encontrar algo así como una auténtica morada<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 114.

<sup>66</sup> Ibid. p. 124.

<sup>67</sup> Como tendremos ocasión de estudiar en el tercer capítulo de la tercera variación, la concepción mirandoliana del hombre constituye, en Trías, un auténtico *leitmotiv* de su pro-

Hay que hablar, pues, de una triple síntesis.

Con la síntesis *Eros-Poíesis*, Trías pretende superar, situándose en el 'entre', la secular escisión metafísica entre mundo sensible y mundo ideal, escisión que ha tenido por consecuencia el tradicional primado racionalista de la Idea sobre lo real y sensible sujeto a devenir, en todos los campos del desarrollo cultural; y ello, en rigurosa conciencia, de clara raíz heideggeriana, de que el sacrificio del mundo sensible en favor del mundo inteligible ha legitimado históricamente la opresiva y coactiva organización totalitaria de la civilización del dominio tecnológico sobre el hombre y la naturaleza que hoy todos vivimos. Esta síntesis se fecunda con la concepción mirandoliana del hombre como ser excéntrico en el cosmos que puede llegar a ser todas las cosas. Esta síntesis convoca, a su vez, dos nuevas síntesis: *Alma-Ciudad* y *Arte-Sociedad*.

Con la síntesis *Alma-Ciudad*, nuestro filósofo pretende recuperar esa intimidad y participación del hombre con las cosas que le rodean, perdida o quebrada en la modernidad. El Alma (metonimia para el hombre singular y concreto) es concebida como *uomo universale* y *particolare*, alma que es, de algún modo, todas las cosas (Aristóteles), potencia anímica y vital que, en virtud del impulso erótico, se *realiza* a sí misma (*realizando* con ello lo que en las cosas es promesa de esencia), mediante arte (*téjne*), sin fin final, en la ciudad. Del mismo modo, la Ciudad (metonimia para 'el mundo' y, más concretamente, para 'Europa') quiere ser la *morada* auténtica del hombre, la *objetivación*, mediante arte, de esa infinita *potentia* creadora que es el alma humana (en virtud de su ser, de algún modo, todas las cosas), en donde ésta pueda mirarse y reconocerse en toda su belleza y plenitud creadoras. De este modo, antropología y ontología se interfecundan mutuamente. La Ciudad deviene así el enclave de síntesis entre naturaleza y sociedad, entre necesidad y libertad, entre hombre y Dios.

Por último, con la síntesis *Arte-Sociedad*, Trías pretende hacer viable, en líneas generales, una estética constituida como fundamento de creación cultural y de orden social (más allá de la limitación kantiana a esfera autónoma de la experiencia, *le dimanche de la vie*). En concreto, se trata de quebrar desde la raíz la escisión platónica entre el filósofo (sea dogmático, como en la *República*, sea dialéctico, como en el *Sofista*) y la construcción ciu-

---

ducción. Por otro lado, Trías lo recreará este *leitmotiv* en *La edad del espíritu*, en concreto, en el segundo eón del acontecimiento espiritual, dedicado al mundo del Renacimiento italiano.

dadana o entre una base social productiva y una superestructura que piensa la realidad, la conoce y la interpreta, pero no la cambia ni la transforma. Esa escisión, para Trías, posibilita el dominio del hombre sobre la naturaleza y sobre el hombre. Y bien, sólo una concepción que hace del artista el sujeto de la historia puede satisfacer plenamente el imperativo vocacional de cambiar el mundo. Pero el artista al que aquí se hace referencia no es, ni el artesano que produce buenas copias, ni el *artista imitativo* del que habla Platón en la *República*, y que es expulsado de la ciudad ideal porque produce sólo *eídola*, imágenes sin verdad, simulacros. La noción de artista imitativo puede ayudarnos a comprender el destino de la cultura en un mundo dominado por la técnica (Baudrillard). Pero el artista al que Trías se refiere es el *artista creador*, que incorpora del *artista imitativo* su facultad productora, lo mismo que su ambición de hacer y producir todas las cosas, al mismo tiempo que destrona a un filósofo-rey (dogmático o dialéctico) sumido en la contemplación de las ideas y sustraído al proceso productivo con el fin de mandar y dominar. Su objeto de reflexión será la *fysis*. Y al dirigirse a ella, y a la *polis*, el artista creador, en virtud de su *coito* con la Belleza, no produce, por consiguiente, *eídola*, sino cosas; y así implanta la *verdad* en el mundo. Reintegrar en la ciudad al artista expulsado de la *República*, significa, pues, dialectizar la figura del filósofo-rey, empeñado en la contemplación de la idea en sí.

## 5

Esta triple síntesis se rompe en el seno de la civilización industrial moderna a través de un proceso de progresiva disolución cultural, dando lugar, por un lado, al 'amor romántico', que tiene en la muerte su horizonte definitivo y su verdadera meta; y, por otro, a una actividad objetiva desenfrenada, desvinculada de la esfera subjetiva y sin proyección cívica y mundana. Surgen así un arte y una estética 'ensimismados' y una productividad sin norte y sin oriente. De esta forma, "la Muerte, así sustantivada, cubre el hiato o el vacío resultante de la escisión entre la esfera subjetiva del deseo y la objetiva de la producción. *Eros* será, desde entonces, principio de vida, pero principio sometido en última instancia a *Tánatos*. De Schopenhauer a Freud y a Thomas Mann se percibe este sometimiento: la muerte es horizonte trascendental que abre el sujeto a la trascendencia. El existencialismo no hace otra cosa que abundar en un lugar común surgido con el romanticismo y con la civilización industrial-burguesa"<sup>68</sup>. Y en este sentido, una de las tareas fun-

<sup>68</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 51.

damentales de Trías, ahora, será recrear la analítica existencial heideggeriana, haciendo del *Eros poético* la clave de bóveda de su reconstrucción.

6

Recapitulando brevemente el recorrido llevado a cabo hasta aquí, podríamos señalar que Trías se propone confeccionar una arqueología de la experiencia ontológica moderna y de las teorías filosóficas que nacen en ese *humus*. Para empezar, el pensador español concibe negativamente la modernidad (industrialización, ascenso al poder de la burguesía) y, en consecuencia, algunas de las filosofías que la definen son, para él, en general, 'ideologías', es decir, expresión de una experiencia cultural escindida. Entre ellas, se cuentan la filosofía de Schopenhauer, el análisis heideggeriano de la existencia, el psicoanálisis de Lacan o la crítica deleuziana al capitalismo. La opción triasiana consiste en remitirlas a sus condiciones históricas de posibilidad (recreando el proyecto teórico de Foucault). Trías define ese análisis como síntesis del enfoque crítico kantiano y el concepto hegeliano de historia. Sin embargo, lo propio de su análisis es que concibe ese espacio (grado cero) de la experiencia y la cultura como espacio trascendental respecto del cual puede llevarse a cabo una crítica de la modernidad. Y es que, para Trías, la esencia de la modernidad consiste en la progresiva erosión de una síntesis trascendental pensada originalmente por Platón y devenida ciudad histórica en el Renacimiento italiano (Florencia), y cuya teorización corrió de manos de Pico della Mirandola. Goethe, Schiller y Hölderlin podían todavía evocar esa síntesis clásica e implantarla problemáticamente en la facticidad. Fueron los últimos. Después, esa síntesis se desmorona definitivamente y se desintegra hasta llegar a nuestros días. Esta desintegración da lugar a la figura de la enajenación del hombre contemporáneo. En este sentido, el autor lee algunos de los momentos álgidos de la modernidad (Wagner, Nietzsche, T. Mann) como lugares excepcionales de registro del progresivo deterioro de la síntesis trágica, es decir, como actores culturales, a través de cuyo hacer o decir quedó reflejada la rápida descomposición de la síntesis. De ahí que, para él, el sentido de la tarea de los más lúcidos pensadores (Marx, Nietzsche) fuera el de proponer para el futuro de la humanidad europea, como *utopía racional*, la restauración de dicha síntesis. Hegel, sin embargo, aun cuando tomó conciencia del momento negativo de la modernidad respecto de lo clásico, pretendió reencontrar esa verdad negada a través de un cultivo de la negatividad. Como si la verdad fuera curva...

## EL EROS POIÉTICO: LA VOCACIÓN, LA DEUDA Y LA MUERTE

El punto anterior nos sirve de mediación para introducirnos en la recreación triasiana de la analítica existencial heideggeriana.<sup>69</sup> Tres son los conceptos cargados de tensiones teóricas internas sobre los cuales interesa volver: deuda, vocación y Muerte. Y bien, cabe preguntarse, en primer lugar, por la interrelación que estos conceptos guardan en el análisis existencial heideggeriano

Para Heidegger, el uno mismo es llamado a su propio *poder ser*. Y este 'poder ser' tiene la estructura del proyecto: la anticipación de posibili-

---

<sup>69</sup> El proyecto de una reescritura de *Ser y Tiempo* válida para nuestra época, final de siglo y milenio, late con fuerza en el pensamiento de Trías desde sus primeros trabajos hasta esa magnífica síntesis de su proyecto filosófico que es *Filosofía del futuro*. En efecto, ya en *Filosofía y Carnaval* había apuntado la urgencia y la necesidad para nuestro tiempo de reescribir la analítica existencial desde un 'centro tonal' que asumiese sin temor, con la mirada firme puesta en el futuro, la crítica nietzscheana a las categorías metafísicas de la filosofía tradicional. E. Trías, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, pp. 86-87. Además, sugería que este *centro tonal* fuese el concepto de imaginación, cuyo sentido iba a depender, en última instancia, de una interpretación de la vida entendida como *carnaval*. Así, y a modo de mera *ocurrencia*, propugnaba la sustitución de ciertos conceptos, como el tan mañido de persona o el de tiempo lineal por los de máscara o eterno retorno respectivamente. Estas iniciativas no pasaban de ser, sin embargo, meros apuntes o sugerencias que, en un momento, no continuó. De hecho, a partir de *Drama e identidad* (1974), Trías inicia su propia aventura a través de los monumentos culturales de la historia de Occidente. Así y todo, tres años más tarde, en *Meditación sobre el poder* (1977), Trías recuerda este inicial proyecto de juventud, nunca olvidado, e incide en la posibilidad *real* de llevar a cabo, por fin, esta reescritura, de manera que toda la analítica de la existencia deje de gravitar en torno a la idea del 'ser-para-la-muerte' y comience a gravitar en torno al único señor, al verdadero señor, que no es la Muerte, sino el Poder E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 159. Aquí ya se pone de relieve, por tanto, que el problema fundamental radica precisamente en la reintegración de la muerte en el seno de un *acontecer* más comprehensivo que logre superar el subjetivismo trasnochado de Heidegger, que prolonga el *locus* fundacional de la filosofía moderna en la conciencia o en el sujeto.

Y bien, en 1983, con *Filosofía del futuro*, profundizando en la dirección abierta años antes, Trías localiza la limitación teórica del *Dasein* heideggeriano en esa voluntad decadente de vida que ve la muerte como finalidad de la existencia (*ser-para-la-muerte*), que Trías cree de clara raíz schopenhaueriana, y, por tanto, toma como centro o eje el sujeto (*sum*) de la modernidad. Por ello, frente a una exaltación desesperada del subjetivismo, "la filosofía del futuro debe atreverse a abrir nuevos horizontes de reflexión, trascendiendo el *cogito sum*, tanto el 'cogito' como el 'sum', como premisa supuesta de la filosofía, hasta captar el *esse*, un *esse* determinable física, inmanentemente en la finitud, como tiempo físico originario que *acontece y adviene, recreándose*, en cada fundación de entes o de regímenes de ente". E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 48. La cuestión es, entonces, la cuestión del ser, o más concretamente, cómo pensar el ser desde el tiempo, asumiendo los avances de la investigación heideggeriana, pero yendo, a su vez, más allá de él. Desde esta perspectiva, puede decirse que la intención de Trías es la de leer a Heidegger desde una comprensión de Nietzsche como pensador *trágico*, y en la de integrarlo en la visión trágica del ser (que a partir de *Meditación sobre el poder* será pensado unívocamente).

dades. El que llama y el que es llamado es el *sí mismo*, el *ser-ahí* arrojado y yecto cuya forma fundamental de existencia es la inhospitalidad en cuanto que ser entregado a la responsabilidad de sí mismo. La vocación viene del 'ente que en cada caso soy yo mismo'. Y en ella se nos anuncia una culpabilidad originaria, más allá de toda culpa individual. Pero en el planteamiento existencial, la deuda ha perdido tanto su significado cotidiano (contenido económico y material propio del intercambio y el comercio) como su sentido teológico-moral (culpa) para encontrar sus propias condiciones de posibilidad. En este sentido, deuda se entiende como modo de ser constitutivamente afectado por una negatividad: un no haberse puesto a sí mismo, un no ser su propio fundamento, un no ser dueño de sí mismo. En cuanto proyecto, la existencia no está menos transida de negatividad: despedida sin fundamento hacia sus posibilidades, pero a unas posibilidades limitadas, no sólo en el sentido de que éstas no son infinitas, sino también en el de que toda posibilidad de ser implica un no ser otra posibilidad de ser: mi poder ser sólo es eligiendo una posibilidad y no pudiendo a la vez elegir otra. Por otro lado, la suprema posibilidad en la que el uno mismo se proyecta es siempre la pura posibilidad de la imposibilidad: la muerte. Por ello, la existencia es irremediablemente finitud. Y se trata de tomar conciencia de ello. El ser deudor es tal, entonces, porque se remite al fundamento-abismo (*Abgrund*). Este ser deudor originario es la condición de la moralidad en general y el ser-ahí es, pues, deudor en el fundamento mismo del ser. Comprender la llamada y la vocación quiere decir, por tanto, tomar conciencia de la deuda, la falta de ser como fundamento del propio ser. La voz de la conciencia que llama a salir del 'se' anónimo para ser sí mismo es, desde ahora, una llamada a aceptar la finitud radical que nos constituye, a asumir nuestro ser como atravesado por una esencial y constitutiva negatividad.

Como el mismo Heidegger señala, su labor se limita a fundar en sus condiciones de posibilidad los enfoques económicos y teológico-moral del término 'culpa'. Nada menos, ciertamente, pero asimismo nada más. Heidegger no se hace cuestión, en efecto, de la tradición cultural sobre la que puede brotar este análisis y bajo la cual podría descubrirse otro terreno sobre el que pudieran germinar otras ideas, otra 'analítica'. En este sentido, Heidegger es, para el pensador español, reflejo ideológico de una cultura escindida. Trías encuentra la prueba fehaciente de ello en el modo como el sujeto se aprehende a sí mismo y, en consecuencia, puede resolverse a ser: a través de la presencia angustiada de la Ausencia (Muerte). En conclusión: Hei-

degger no logra sobrepasar ni trascender la tradición teórica que posibilita esta concepción de la vocación y de la deuda, y que, para Trías, no es sino el protestantismo y, en último término, la religión judeocristiana<sup>70</sup>. En efecto, el cristianismo eclesiástico piensa la culpa y la falta (pecado) como una experiencia cuya *causa* es la voluntad subjetiva personal. Afirma, en efecto, que culpabilidad y mortalidad son términos equivalentes. Somos culpables porque somos mortales. La culpa es, entonces, conciencia de una deuda (infinita) respecto a un Acreedor infinito (Dios Padre). Y así, al enfrentar el 'poco ser' del hombre (ser contingente) con el pleno de ser de Dios (ser necesario), la religión postula una vida eterna. Nos redime así de la muerte (considerada como fin-en-falta, como evidencia), pero hace de la vida terrestre una larga pena y una expiación de la falta original. Se funda así un sujeto metafísico que vive la experiencia de *su* culpa y que tiene por horizonte una muerte que es *su* muerte. La culpa se piensa entonces en relación con lo que falta como experiencia primordial y radical del ser finito que se reconoce como ser mortal. Y la muerte se convierte en la Evidencia del Acontecimiento.

Ahora bien, para Trías, el pensamiento protestante que está a la base de la filosofía existencial (o "protestantismo sin Dios"<sup>71</sup>) y, en general, la cultura judeocristiana no son las únicas tradiciones sobre las que pensar el problema que nos ocupa: la vocación y la deuda. Cabe preguntarse, por tanto, en qué otro *humus* cultural puede apoyarse el filósofo que desee salir del horizonte de aquellas tradiciones. Y bien, Trías acude a Nietzsche, el primer filósofo que se atrevió a cuestionar esa milenaria *empiría* cultural y que, incluso, se consumió en el intento. Su trayectoria filosófica puede entenderse como fiel testigo de la dificultad que entraña recuperar otras fuentes de inspiración que no sean aquéllas rubricadas por el paso de los siglos. Pero en la *Genealogía de la moral*, logró abrir una brecha que merece ser continuada. Allí, la deuda no se satisface ni mediante la angustia existencial ni mediante el pago material, sino mediante inscripciones (en la tierra, en el cuerpo, en el alma) y la producción de signos y escritura. En última instancia, nos viene a decir, la deuda que se contrae al nacer queda saldada en razón de *poíesis*, producción de un *ser otro* e inscripción pública y cívica de este *ser otro* que es la obra. Para Trías, pues, la deuda es fundamento aquejado de no ser. Y la dialéctica falta de ser-deseo de ser se salda mediante *poíesis*. La *poíesis* es, entonces, fruto de la fuerza ascensional que nos impulsa más allá de nosotros

<sup>70</sup> En *Lógica del límite*, rastrea todo este proceso histórico. E. Trías, op. cit., pp. 329-355.

<sup>71</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 107.

mismos (la identidad) para ser otro. Sólo de esta manera logra el sujeto humano dar cumplimiento al imperativo pindárico: 'llega a ser el que eres'.

La deuda se satisface mediante la inscripción. La vocación se cumple en la producción de signos. En última instancia, sin embargo, la deuda se salda cuando el hombre sufre su última metamorfosis. En ese momento, "rubrica su acción mediante un salto hiperbóreo, cierto impulso ascensional, cierta compulsión al vuelo. En este punto halla su lugar de encuentro el *Übermensch* nietzscheano y la mariposa de luz maravillosamente cantada por Goethe. Salto al Espacio-luz, vuelo hacia el Espacio-luz, siendo entonces signo último y definitivo la huella diseñada en ese vuelo"<sup>72</sup>. Espacio-luz: espacio de inscripción, pura energía, lugar donde subsisten los arquetipos simbólicos, pero también "tiempo vencido, supresión de lo perecedero, dominio de las terribles madres, lo Femenino, Anulación del viril obrar, actuar, determinarse. Cancelación de vida y escritura"<sup>73</sup>.

Como hemos tenido ocasión ya de ver, esta armonía de deuda, vocación y signo configura un modelo 'clásico' de hombre (universal) que todavía Goethe pudo vivir y encarnar, pero que con el romanticismo se dislocó. A partir de entonces, esas instancias se vivirán conflictivamente.

---

<sup>72</sup> Ibid. p. 110.

<sup>73</sup> Ibid. pp. 115-116.



## CAPÍTULO CUARTO

### EN TORNO A LA PREGUNTA POR EL SER: PODER Y DOMINIO

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

La síntesis *ErosPoíesis* como *síntesis clásica* e *idea* crítica motriz desde la cual llevar a cabo una crítica de la cultura moderna sirve a Trías para: 1) localizar en la dinámica erótica la dimensión más profunda de la subjetividad, así como la raíz de la *actividad creadora (poíesis)* en que consiste esencialmente la cultura; 2) interpretar la creación cultural como *poíesis*, lugar en el que, en virtud de la imantación del *eros* a la belleza (ontológicamente considerada como desocultamiento o revelación), la *verdad* se hace sensible; 3) desfondar los conceptos modernos de arte y técnica en el más originario de *poíesis* (en sentido platónico), en tanto que espacio trascendental cuyo desocultamiento define a la modernidad; y 4) elaborar una teoría ontológica de la inmortalidad, que, en *Filosofía del futuro*, aparecerá expresada como *principio de variación*.

Pues bien, en sus textos *Meditación sobre el poder* y *La memoria perdida de las cosas*, Trías, avanzando en su síntesis filosófica, va a orientar su trabajo hacia la formulación de la *ontología* (una *idea* de lo que cabe entender por ser y por pensar) que sostiene la síntesis clásica *erótico-poiética*, y que tiene en la idea estética de *mímesis* su clave de bóveda. En efecto, el arte (platónicamente concebido como *poíesis*) es vía de acceso a la ontología buscada, en el sentido de que encarna un modo de relacionarse con el ser y la verdad que Occidente ha negado y ocultado desde la Antigüedad, si no sistemáticamente (afirmar lo cual sería falso), sí, por lo menos, por parte de los filósofos que han perfilado nuestro presente. De hecho, en los textos citados, Trías trata de definir el ser de Occidente y, en general, de nuestro mundo, con objeto de abrirlo a aquellas posibilidades que latén todavía en su interior, pero que él mismo parece negar. No es, pues, tanto una cuestión de negación del presente, cuanto de consumación, de ir más allá, de proponer un nuevo orden que brota del propio pasado. Y quizás, la cuestión sea precisamente ésa: cómo formular una ontología del poder, del 'llegar a ser lo que se es' (Píndaro, Nietzsche). De este modo, podríamos acceder, quizás, a una lectura, todavía pendiente, de la historia occidental.

Occidente puede ser definido desde tres ángulos: la formación capitalista, la burocratización general de la dominación y la relación con la *verdad* en forma tecnocientífica<sup>1</sup>. No es cuestión de aclarar ahora con todo detalle estos términos. Conformémonos, por ahora, en señalar, en primer lugar, que Trías acepta del joven Marx el símil que compara el capital y el concepto<sup>2</sup>; en segundo lugar, que, para él, dominio significa subsunción de los singulares en un 'concepto' que borra y oculta las diferencias entre ellos; y, por último, que la relación tecnocientífica con la verdad piensa las cosas desde fuera de sí mismas, de manera que el singular físico deviene, al final, 'objeto'. Al final, "el universo se convierte, en razón de esa transformación general de todas las cosas a imagen y semejanza del concepto, en universo espiritual"<sup>3</sup>. Trías está pensando aquí en el Espíritu Absoluto de Hegel, ya que el mundo actual le parece un "hegelianismo implantado"<sup>4</sup>, es decir, "un idealismo absoluto y especulativo, más próximo a Hegel que a Marx, sólo que realizado y convertido en facticidad, en *empiría*"<sup>5</sup>.

Pues bien, el idealismo de esos tres focos (Estado, Capital, Razón Científica) es el resultado del ejercicio de una forma de racionalidad a la que Trías llama Razón Formal Especulativa. Esta Razón Formal Especulativa, cuya eficacia radica en la reducción de todo singular a 'individuo' y en la subsunción de éste en el concepto, genera o proyecta una sombra, el irracionalismo (la negación de la racionalidad conceptual). Como ya sabe el autor desde su primera publicación, lo que una filosofía rechaza constituye el reverso en negro de su poder de afirmación, su zona de vulnerabilidad, aquello que no puede aceptar, y que es una proyección en negativo de su propia decisión de discurso. Para Trías, se trata entonces de 'refutar' esa estructura

<sup>1</sup> Tal es la descripción que del ser de Occidente da nuestro autor en el artículo "Exilio occidental y viaje a Oriente", incluido en su libro *Pensar la religión* (1997). Ahora bien, no es que nos adelantemos ya a ese texto. Creemos que lo que allí hace es recrear una idea que tenía muy presente desde *Meditación sobre el poder* y *La memoria perdida de las cosas*. De hecho, en este último libro, Trías describe a Occidente como cultura "regida por la trinidad *Estado, Capital, Razón científica*". Op. cit. p. 125.

<sup>2</sup> "El Capital, en efecto, absorbe nuestra facticidad, extrae de ella sabor y aroma, transforma esencia y sustancia en cosa concebida, y nos devuelve como hijos del Capital, como facticidad diseñada a su imagen y semejanza. Una imagen y una semejanza que es industrial, en el buen entendido de que Industria es, a diferencia de Ingenio y *téjne*, eso que fuerza al existente físico a ser otra cosa que aquello para lo cual tenía vocación, virtud, destino". E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 70.

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 70.

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 76.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 71.

que convoca una filosofía y su sombra. Ya sabemos qué significa refutar: "dar con la razón de aquello que una filosofía se veía abocada o a negar o a interpretar de modo defectuoso. En el buen entendido que el defecto y la falsedad sólo se hacen visibles en virtud de la nueva luz que irradia la interpretación más poderosa"<sup>6</sup>. Por tanto, una doble tarea se le presenta a Trías: 1) interpretar aquello que la Razón Formal Especulativa hace de modo deficiente (el singular, el ser plenamente afirmativo); y 2) dar razón de esta insuficiencia. Pero ello sólo va a ser posible desde un nivel de interpretación 'más poderoso' que rompa con el complejo conceptual que se pretende 'refutar'<sup>7</sup>. De hecho, para él, la filosofía mide su verdad en términos de poder, en el buen entendido que la filosofía más verdadera es la más poderosa, es decir, aquella que menos espacio deja en sombras. Y bien, de este ejercicio "depende el rescate de una idea de razón que rompa el desesperanzado dilema entre Razón Formal Especulativa (con sus variantes conocidas, razón analítica y razón dialéctica) e irracionalismo"<sup>8</sup>. Tal viene a ser, pues, la apuesta de Trías en filosofía.

## LA RAZÓN FORMAL ESPECULATIVA Y LA VOLUNTAD DE DOMINIO

### 1

La Razón Formal Especulativa es la forma de racionalidad que impera hoy en Occidente y cuya eficacia tiene tres formas de manifestarse: el Capital, el Estado y la Razón Científica. El Capital succiona, como si fuera

---

<sup>6</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 85. Trías comienza aquí a desarrollar una de sus ideas nucleares (de profunda raigambre nietzscheana) y en la que abundará en *Tratado de la pasión y Filosofía del futuro*. Para él, la filosofía mide su verdad en términos de poder, en el sentido de que la operación de la filosofía no es descubrir, sino desplegar fortaleza. Y es que nunca se alcanza la Verdad. De ahí que algo pueda ser propiamente más verdad. En el *Tratado de la pasión*, Trías señalará que "no hay conocimiento verdadero o falso, o el criterio discriminador del conocimiento no es dual (la luz y las sombras); hay distribuciones jamás conclusivas e valor, series de conocimientos que se ordenan en conocimientos mayores y menores, siendo el criterio de lo que es mayor o menor la mayor o menor capacidad que tiene una 'teoría' de corregir los conocimientos consagrados, los 'datos'. De hecho, no hay verdad, pero siempre puede haber más verdad, de manera que una teoría es tanto más verdadera cuanto mayor capacidad tiene de probar su temple en la corrección de enunciados básicos sobre los cuales se levantan otras teorías". Op. cit., p. 75.

<sup>7</sup> Para entender esta ruptura, recuérdese la lectura triasiana de la *teoría de las ideologías*: refutar una ideología determinada supone la promoción de un sistema conceptual mediante el cual se pretende captar la esencia de un sistema real. Desde aquél puede explicarse el desajuste entre la esencia de algo y su forma de presentarse (apariencia).

<sup>8</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 111.

monstruoso Vampiro, la savia y la vida de las cosas y los hombres, diseñándolos como meros conceptos. Las cosas pierden entonces su virtud propia, su singularidad. Son, pues, sometidas al dictado de una razón industrial que arrasa la naturaleza y convierte el mundo en gigantesco estercolero. Los hombres, a su vez, son privados de su esencia propia y reducidos a mero engranaje de una máquina universal de dominación y destrucción. Esos hombres llegan a cumplir, y, por cierto, con creces,

“la concepción existencialista de la existencia sin esencia, del ser que es radicalmente fuera de toda causalidad. Ya que son seres sin causa, si no es la propia supervivencia, producir para reproducirse como fuerzas productivas, cuya causalidad, siendo inmanente, no les es propia, sino radicalmente ajena y extranjera, siendo a la vez, paradójicamente, lo más próximo, lo más cercano, algo que los engendra y los dirige, los arroja al mundo, los obliga a reproducirse, les da vida y sepultura, los antecede y los sobrevive. Esos seres, sin embargo, carecen de causa propia interior a la cual entregar sus vidas, pese a lo cual entregan su ser entero a la ciega causalidad del Capital y el Estado, que los endeuda al arrojarlos al mundo, los hace acreedores por el hecho bruto y patético del más desnudo existir, y al fin se embolsa lo endeudado mediante sustracción diaria de la savia vital -por vía laboral- modo y manera de ir muriendo día a día”<sup>9</sup>.

## 2

El término ‘estado’ no ha de entenderse, en principio, según el significado político usual. Estado es, por el contrario, “eso que acaso en el pasado probó su validez y fortaleza en función de una concreta situación a la que dio forma y sentido, pero que ha subsistido más allá de esa función benéfica y esencial”<sup>10</sup>. Es, por consiguiente, ese anquilosamiento que encontramos, al hablar en momentos de lucidez, en nosotros mismos, en las cosas, en las instituciones políticas: es “lo que habiendo sido ya, sigue siendo todavía”<sup>11</sup>. Puede definirse como fuerza o vitalidad fosilizada que, a fuerza de repetirse y corearse, acaba formando el núcleo de lo que llamamos ‘realidad’, promoviendo en los hombres cierta resignación. De hecho, resignarse a un estado significa cerrarse a las propias posibilidades y someterse al *dominio* de lo ya estatuido, del ‘se’. De esta forma, el sujeto, la cosa, se sustrae a su propia esencia: “existir en un estado es, por consiguiente, encontrarse sustraído de la esencia propia, hallarse ajeno a sí mismo y desposeído de las propiedades y cualidades propias”<sup>12</sup>. El estado, en definitiva, reduce el ser físico de las cosas

<sup>9</sup> E. Trias, *Meditación sobre el poder*, p. 77.

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 40.

<sup>11</sup> *Ibíd.* p. 40.

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 50.

a concepto, obstaculizando el encuentro de ese singular con su esencia propia, con su aroma y sabor irreductibles. Hace, pues, que el ser comparezca como concepto y el existir como individuo. Sólo que, a fuerza de repetirse, el concepto se hace carne y la fantasía conceptual acaba por concebirse como 'realidad'. Y el poder político surge, entonces, allí, como expresión de caída, de decadencia, de delegación del poder propio de las cosas y los hombres. Lo ganado en esta delegación culpable es, ciertamente, seguridad, orden social, progreso. Pero a costa de nuestro propio poder, de nuestra propia esencia.

En este sentido, el orden del estar, el estado, halla su culminación en el orden social, extremadamente racionalizado y tecnificado, que acompaña al incuestionable triunfo de la instalación manipulable de un mundo científico-técnico sometido a los dictados del Capital. Este mundo es, así, el de la Razón Formal Especulativa hecha sustancia real "en tanto el concepto se ha realizado, en tanto la filosofía ha devenido mundo"<sup>13</sup>.

### 3

La Razón Científica, por último, define la relación del hombre con el ser y la verdad. Esta relación es de dominio por cuanto convierte la naturaleza en objeto, es decir, en cosa pensada desde fuera de sí misma, en otro que ella. Se subsume la singularidad de la cosa en conceptos manipulables. Y así, "lejos de transfigurarse la naturaleza en Gracia -obra de *téjne* y de *poíesis*- se alcanza a transformar las cosas en Espíritu"<sup>14</sup>. El mundo se convierte, así, en razón de esta conversión del ser físico en concepto, en universo espiritualizado, siendo éste un universo en el que todas las cosas han perdido su virtud propia y diferencial en razón de una general subsunción de todas ellas bajo el dominio del concepto. Lo que se produce entonces es *enajenación*, y de esta enajenación somos todos, hoy día, víctimas: almas y cosas. Pero "la general devaluación que hoy nos afecta, como peligro y probabilidad, no debe entenderse tanto como una deshumanización producto de que la propia obra del hombre, ciencia, tecnología, industria, domina al antiguo dominador, cuanto como una *desanimación* general de las cosas mismas, sean éstas hombres o propiamente cosas, de manera que unos y otros terminan por ser 'objetos' de una subjetividad *ajena* que, a modo de un Poder Extraño les domina. Y hasta les da el ser, les produce y les reproduce"<sup>15</sup>. Al final de este proceso,

---

<sup>13</sup> Ibíd. p. 71.

<sup>14</sup> Ibíd. p. 70.

<sup>15</sup> Ibíd. pp. 35-36.

lo que importa no es ya la cosa ni la formación interior cabe la cosa, sino la información sobre la cosa.

4

Como resultado de la conjunción de esta trinidad, Estado, Capital y Razón Científica, la Razón Formal Especulativa conforma un mundo espiritualizado en el que todas las cosas han perdido su singularidad diferencial. 'Cosa' viene a ser, así, todo aquello que pueda ser objeto de razonamiento o cálculo. La cosa es, pues, en definitiva, sustituida por el signo, o es "cosa mutada en signo. Signo *puro* que no es indicio, huella o traza de ninguna cosa que memoriza o presiente, sino signo referido a otros signos con los cuales construye un verdadero desfile de cadenas significantes o de estructuras que se soportan a sí mismas"<sup>16</sup>. Por tanto, el signo viene a ser, ahora, "lo que de ser tienen las cosas cuando han sido sustraídas de su sustentación física e infectadas de inanidad"<sup>17</sup>. De hecho, la cosa es pensada como aquello que, al faltar, desencadena la indefinida sucesión de significantes. Ese mundo, en el cual los signos sustituyen a las cosas y en el que las estructuras generan estructuras, parece celebrar la desaparición definitiva del 'sistema de los objetos' (Baudrillard). Un mundo tal es ése en el que la ciencia y su brazo ejecutor, la técnica, constituyen el demiurgo de lo real. De hecho, "nuestro mundo es un mundo subjetivizado, humanizado, espiritualizado, en el que la sustancia se hace sujeto, la cosa espíritu, la naturaleza humanidad (..)"<sup>18</sup>. En este sentido, poco favor al espíritu filosófico prestaría aquel que, a partir de estas experiencias, hoy, cotidianas, construyera una ontología o filosofía primera.

La razón que preside este mundo es, pues, una razón idealista. Pero el idealismo de esta razón es *sui generis*. Es especulativo, al igual que el hegeliano (pues "tiene tendencia a convertir toda cosa en cosa racional, en cosa para-sí, en cosa para-el-espíritu"<sup>19</sup>), pero cuyo concepto es formal en el sentido de que tanto la forma como el contenido, es decir, tanto el concepto como el objeto, son formales. De ahí que la cosa se haya convertido en signo, en información sobre la cosa. Ese concepto tiene en la ciencia su patrón productivo, pero, a diferencia del concepto formal hegeliano, no deja ningún contenido en libertad. O sólo deja en libertad la Nada.

---

<sup>16</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 93.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 94.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 99.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 125.

Por último, apunta Trías que la Razón Formal Especulativa se encarna en un modelo social que resulta de la aplicación de ciencia y tecnología a la vida social. De este modo, en continuidad con las reflexiones heideggerianas (para quien "el final de la filosofía se muestra como el triunfo de la instalación manipulable de un mundo científico técnico y del orden social en consonancia con él"<sup>20</sup>) y adornianas (para quien la organización social de hoy reside en "la absoluta indiferencia hacia la vida de todo individuo"<sup>21</sup>), Trías pone de relieve la estrecha vinculación entre esa Razón Formal Especulativa y la organización tecno-científica de la sociedad de nuestro tiempo. Si "la subsunción del singular en el concepto deja como residuo, por consiguiente, un mundo atomizado de *individuos* entre los cuales sólo existe una diferencia cuantitativa", hay que reconocer que "la sociedad que esta filosofía avala es, como veremos, una sociedad en que el dominio del concepto sobre el singular se corresponde con la reducción de éste a átomo"<sup>22</sup>. De hecho, entre los individuos de nuestro modelo social queda sólo el vacío como diferencia. Y bien, "ese mundo se asemeja al modelo de realidad democríteo, concebido en términos duales de átomos impenetrables y vacío como medio de relación (...). No hay entre los átomos historia ninguna de amor, sino a lo más intercambio de sustancias libidinales, que se produce a través de una gimnasia sexual sin trascendencia"<sup>23</sup>. Esos seres carecen de causa propia interior a la cual entregar sus vidas.

Pues bien, en un mundo de estas características, ¿cómo alcanzar, más allá de los géneros y las oposiciones entre los géneros, la esencia y naturaleza de todos aquellos seres *singulares* que no entran ni pueden entrar en el seno del árbol porfidiano de los géneros y de las especies? ¿Cómo, pues, más allá de las estirpes y conceptos, podremos alcanzar la esencia propia de cada singularidad, de cada caso? Trías responderá: en virtud del amor, pero de un 'amor productivo' que haga posible al singular hacer fáctica su singularidad en el mundo. Sin embargo, antes de todo ello, Trías tratará de reconducir la *realidad empírica* (el conjunto de ideas y conceptos recibidos) a

<sup>20</sup> M. Heidegger, "El final de la filosofía y la tarea de pensar", en *¿Qué es filosofía?*, p. 102.

<sup>21</sup> T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, p. 327.

<sup>22</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 79.

su verdad (la nada) y cuestionarla desde el plano (ocultado por ella) del ser-poder. En efecto,

“Pensar significa entonces disolver la realidad en su verdad que es las más veces inanidad. Bajo lo que llamamos realidad no hay nada, hay la nada. Tal es la tarea crítica y destructiva de la filosofía, su *pars destruens*. Pero con ello no queda finalizada la tarea de la filosofía, la cual no puede permanecer en ese estadio. De hecho el nihilismo consiste en la asunción ontológica de eso a lo cual conduce el criticismo. Es, pues, hipóstasis del movimiento crítico y destructivo. No así el *nihilismo activo* (...). El nihilismo activo se sustenta en una *pars construes* que afirma la plenitud inagotable del ser (...). La filosofía afirmativa, por consiguiente, esgrime el nihilismo para destruir la inanidad infatuada de todo lo que, existiendo, ha decaído en la condición de estado y se ha legitimado como ‘realidad’. Pero desfonda la nada resultante de esta reconducción *lúcida* de la realidad a la inanidad. Y confronta esa nada con el ser plenamente afirmativo”<sup>24</sup>.

## PODER Y DOMINIO

### 1

La Razón Formal Especulativa que domina nuestro mundo es una razón sometida al ejercicio del dominio o de la dominación. Dominar consiste, para Trías, en difuminar las diferencias entre las cosas y subsumirlas en el dominio uniforme del concepto, es decir, en reducir la singularidad a ‘individuo’ (un ser tan sólo numéricamente diferente de los demás individuos) y en subsumir el individuo en el concepto (como ser común). Pero, para nuestro autor, el concepto es el universal mal entendido. De hecho, el trabajo del concepto, su violencia, consiste en negar lo propio de cada cosa, en su ser indiferente para lo sensible y singular. Al negar la raíz física de las cosas el concepto revela su fundamento en la Nada. Por ello, su eficacia puede entenderse como ‘negatividad’, esto es, como efecto o producto de esa nada. Así, Trías insiste en que a la raíz del dominio hay que descubrir una ‘nada creadora’, ya que “efecto de la nada entendida como causa primera es el sujeto, el concepto, el estado, el capital, la razón formal especulativa...”<sup>25</sup>. De hecho, en tanto el trabajo del concepto consiste en negar lo propio de cada cosa, puede afirmarse “que la nada es la causa inmanente de dicho trabajo del negativo”, entendiendo por ‘nada’ una nada positiva, existente, creadora, “causa primera inmanente del orden del error, de su realidad y de los discursos que la avalan”<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 161.

<sup>25</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 104.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 103.



Pero la tarea de la filosofía no puede detenerse ahí. Ésta debe proponer una *pars construens*, es decir, una concepción de la singularidad y la universalidad desde la afirmación de un ser inagotable. Ésta última es definida por Trías a partir de un diálogo fecundo con los textos de Spinoza, Nietzsche y Heidegger (principalmente). Según ella, la singularidad de la cosa se redime o se salva de las fauces del concepto en virtud del *arte* (platónicamente entendido como *poíesis*). Pero esta *poíesis* es fruto del *eros*, que, para Trías, constituye una potencia hermenéutica más profunda que la razón ya que "traspasa el velo de Maya, más no para llegarse hasta la nada, sino para acceder al ser mismo subyacente a cada cosa, sintiendo así su aroma, su perfume, su silbo, su aire sonoro, su expresión, su verdad, su esencia y su sustancia"<sup>27</sup>. Y sólo en virtud de su apertura al futuro mediante la recreación, tal singular redimido por el arte alcanza universalidad. El ser como poder sería, pues, el otro principio ontológico. De hecho, "efecto del ser entendido como causa primera es la naturaleza misma, la esencia y la sustancia de las cosas"<sup>28</sup>.

## 2

Por lo que se ve, Trías suscribe el dualismo del Ser y la Nada, ambos concebidos como principios ontológicos creadores. Este dualismo radical (una Nada, como principio ontológico creador del estado y del concepto; y un Ser, como principio ontológico que rige el arte, la sustancia y la esencia) pretende contestar el monismo que el autor percibe en la filosofía griega y el cristianismo. En efecto, para la experiencia griega, el ser aparece como lo máximamente inteligible y cognoscible y, en este sentido, la *idea* es manifestación de *lo que un ente es* en su plenitud. Por ello, a la hora de explicar la constitución del mundo sensible, Platón y Aristóteles han de acudir también a conceptos como el de materia, *ύλη*, que tratan de incorporar cierto residuo de movimiento, sinónimo de imperfección, al que se le da el ambiguo estatuto de un no-ser que, sin embargo, *de alguna manera*, es. Así, en la medida en que sólo *son* en su plenitud los entes en cuanto *inteligibles* (lo común a muchos), se ha de concluir que la materia que individualiza en el mundo sensible una forma de ser (*idea*), en cierto modo, no es, y, por tanto, es indecible: *individuum est inefabile*. Es indecible porque es incognoscible, y es incognoscible porque, en cierto modo, no es. Y así, Trías va a señalar que lo incog-

<sup>27</sup> *Ibíd.* p. 43.

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 104.

noscible, lo *alogon* (la materia) aparece como algo que tiene cierto estatuto extraño y paradójico. "En algún sentido el ser griego surge de una hipóstasis gnoseológica: es conocimiento elevado a la categoría de ser, no reconocido como tal conocimiento"<sup>29</sup>. Y bien, sólo la experiencia cristiana accederá a una comprensión ontológica radical del ser desvinculada del conocimiento, que se traducirá en un dualismo ontológico.

En efecto, el cristianismo acierta a pensar el ser y la nada, en toda su valencia ontológica, sin implicaciones gnoseológicas, como principios positivos, bajo el signo de la *diferencia ontológica* (frente a Hegel, que los piensa bajo el signo de la identidad). Este dualismo ontológico radical está ya presente en la interpretación cántara del Evangelio de San Juan y en los movimientos gnósticos y heréticos del siglo II. Y Trías observa que en este punto el cristianismo ortodoxo no es consecuente, ya que se impide pensar en términos dualistas y acaba por convertirse al monismo del Dios omnipotente, creador de todas las cosas. Ciertamente es que concede a la materia el estatuto de ser, librándola del extraño estatuto de no-ser que tenía en Grecia. Pero, en general, la ortodoxia cristiana incide en el mismo error que la filosofía griega: pensar el ser en términos monistas. En un caso, el ser es idea; en otro, es el Dios creador.

Sin embargo, conviene señalar el acierto de la aventura gnóstica, ya que, aunque acusó la herencia helénica al jerarquizar los seres en función de la concepción gnoseológica del ser, tuvo la audacia de pensar la dualidad del ser y la nada. Sin embargo, en último término, subordinan lo sensible a lo inteligible, cegándose, por ello, el camino de una reflexión ontológica radical, de carácter dualista, sin implicaciones gnoseológicas: la vía de un dualismo ontológico desvinculado de una dualidad de formas de conocer *jerarquizadas*. De ahí la condena expresa de los gnósticos al universo sensible.

Y bien, para Trías, se trata, entonces, de *liberar* la profunda intuición cristiana de la tradición ontológica griega (monismo), que pesa a lo largo de la historia de la filosofía, y pensar el Ser y la Nada como principios positivos, afirmativos y antagónicos. En efecto, nuestro pensador señala en diversas ocasiones que la ineficacia de la metafísica radica en su persistente prejuicio monista. Así, si Spinoza es incapaz de pensar el mal y el no-ser (lo negativo), Hegel, al tratar de superar esta limitación, lo hace dando entidad al mal y al no-ser, pero a costa de identificar ser y nada, bien y mal en un mismo principio. Ha de pensarse, en consecuencia, que Ser y Nada consti-

---

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 68.

tuyen la *diferencia absoluta*. Y esta distinción permite salir al paso de la identificación hegeliana de ambos principios. De este modo, se accede a una filosofía plenamente afirmativa que afirma la absoluta positividad de la Luz y de las Sombras, del Ser y de la Nada, del Amor y del Odio. Y que concibe el mundo de las cosas como efecto resultante de esa doble productividad, de ese doble principio, como un orbe de seres diferenciados en que se expresa, en grados de predominio, en cantidades intensivas, la inclinación, la afinidad, mayor o menor, con uno u otro de ambos principios omnipresentes y omnipotentes.

Y bien, si la filosofía máximamente afirmativa es aquella que depura ontológicamente el ser y la nada de implicaciones gnoseológicas, hay que concluir, entonces, que "la filosofía máximamente afirmativa es, en consecuencia, la filosofía del amor perfecto: tiene en la noción de amor su clave oculta, su tecla más secreta y así mismo la que determina todas las armonías soterradas que están en la base de su construcción polifónica"<sup>30</sup>. El amor afirma el ser y la nada, el singular y el universal, sin indentificar ser y nada (como sí hace Hegel en su *Lógica*) ni reducir el singular a *individuo* o el universal a concepto. Lo que con ello se pretende señalar es, como veremos, que la filosofía del amor comprende el ser como movimiento por el cual de una creación deriva un estado de cosas que, al final, exige siempre el retorno del mismo impulso creador.

## MEDITACIÓN SOBRE EL PODER

### 1

Trías inicia su meditación preguntándose por la esencia del poder. Pero esta se retrotrae a la pregunta por la esencia. La pregunta por la esencia del poder sólo es posible si antes nos preguntamos qué es la esencia. Trías ofrece una primera tentativa de respuesta: "la esencia es el aroma de la cosa, eso que acaso se ofrece a través del sentido más interior, más próximo al corazón y al recuerdo. Sustancia es algo que habla a un sentido igualmente próximo a la cosa misma: una cosa sin sustancia es una cosa insulsa y sin sabor. El aroma y el sabor de una cosa es, quizás, lo más secreto y lo más propio de una cosa, eso que sólo se desvela a través de un acto de amor". De hecho, "ofrecer sabor y aroma es el acto amoroso por excelencia"<sup>31</sup>. Pero para que las cosas puedan tener aroma, han de subsistir, venciendo la prueba de

---

<sup>30</sup> E. Trías *Meditación sobre el poder*, p. 98.

<sup>31</sup> *Ibíd.* pp. 21-22.

la nada, de la muerte, de la caducidad. *Poder*, en lenguaje triasiano, hace entonces referencia, en primer lugar, a la fuerza que reside en lo real, en virtud de la cual, las cosas *están ahí*, existen, siendo, por ello, antes de nada, capacidad para vencer la nada (como principio positivo) en el horizonte del devenir (como síntesis de ser y nada). El *poder* es, por tanto, aquello que hace posible "que cada cosa persevere en su ser, resista en lo que es e incremente su fuerza y su potencia"<sup>32</sup>. Pero este perseverar en el propio ser, venciendo la prueba de la caducidad y la obsolescencia, es entendido, en *Meditación sobre el poder*, como íntimo deseo de la cosa (*vocación*) de llegar a ser cuanto *puede* llegar a ser. Este *poder*, sin embargo, no hace referencia a ninguna posibilidad lógico-abstracta, sino, más cercano al sentido de la *dynamis* aristotélica o de la *puissance* spinoziana, al *poder físico*, fuerza física, intensidad física de la cosa. De hecho, el filósofo español trata de recuperar el rico caudal semántico del término griego *φύσις*, olvidado por la modernidad. Y *φύσις*, como apunta el profesor José M. Pabón en su célebre Diccionario griegoespañol, es un término que, originariamente, procede de *φύω*, que significa nacer, engendrar, procrear desde sí, desde su propia mismidad. Y bien, a este *poder*, Trías lo llama *esencia*. Pero obsérvese que este término no ha de ser interpretado como *idea* platónica, lo común a muchos, forma preexistente al devenir, sino algo inscrito en la misma cosa: como *deseo* de infinitud, *vocación* para lo perfecto, *promesa* de plenitud; incluso en el sentido proustiano de aroma y sabor de cada cosa singular. En el límite, toda esencia aspira al máximo *poder*, a la máxima omnipotencia, ya que el ser es, en esencia, omnipotencia: "ser que es a la vez y en el mismo sentido todas las cosas"<sup>33</sup>. Y ello parece implicar que "la secreta vocación de todo cuerpo es trascender sus lindes y abrirse a la sustancia-espacio y luz de todos los demás cuerpos"<sup>34</sup>. O que la aspiración a trascender todo límite constituye la íntima *vocación* de todo ente. O que el secreto anhelo de toda forma es diluirse en el *Espacio-luz* para llegar a ser otras cosas. Así, de la mano de Spinoza, Trías llega a la noción de ser como *poder*, en tanto el poder fuerza o capacidad de cada cosa para llegar a cumplir su vocación de ser todo lo que *puede* ser.

Por ello, cabe decir que el *poder* abre en el seno del ser la dualidad de esencia y existencia, virtud propia y facticidad, realidad (*factum brutum*) y verdad. De hecho, la experiencia queda pobremente concebida si se

<sup>32</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 111.

<sup>33</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 37.

restringe al orden de la mera presencia. Por ello, es necesario distinguir nítidamente la *esencia* de la *existencia*: "una cosa es la esencia, otra cosa realmente distinta es la existencia"<sup>35</sup>, en el bien entendido que "a cada esencia corresponde una existencia y a cada existencia una esencia"<sup>36</sup>. Pero si la esencia no ha de ser entendida según su tradicional interpretación platónica como idea preexistente al devenir, tampoco la existencia debe comprenderse como un mero estar-ahí, objetivo, neutro, de la cosa, sino una actualización de su *dynamis*; por tanto, un horizonte alcanzado, un punto en el que la cosa se *está* (*estado*), pero que ha de ser trascendido en dirección a su esencia: un momento abstraído de su devenir, entendido como un *llegar a ser*, que es un *estar siempre llegando a ser*.

Y bien, para *llegar a ser* todo aquello que *puede ser* (su esencia, su aroma singular), la cosa ha necesidad de cuidado, de *cura*, de *arte* (en el sentido ontológico de *poíesis*). Y ello en la medida en que ese *llegar a ser* es siempre *redención artística*, en virtud de la cual, la Naturaleza se transforma, no en Espíritu (Hegel), sino en Gracia (Schiller) El arte, en su sentido ontológico, tiene, entonces, un primer sentido: hacer posible que la esencia singular e irreductible de la cosa se haga real, *fáctica*, en el mundo. Pero también tiene otra faceta: hacer que cada cosa real se encuentre con su esencia, perdida en el tráfico cotidiano de la vida. El arte, pues, se va a decir, a la vez, como producción y como perfeccionamiento: "el pasaje de la esencia a la existencia es producción, el pasaje de la existencia a la esencia es perfección. El trayecto completo es el círculo mismo del arte y de la poesía"<sup>37</sup>. Por 'producción' hemos de entender un dejar que la cosa llegue a ser lo que puede *llegar a ser*, es decir, un facilitar y un traer-a-presencia lo que la cosa aún no es pero *puede* llegar a ser; por perfeccionamiento, un posibilitar que lo que ya existe se adecue máximamente a su *esencia* singular. La facticidad no queda en el arte ni trascendida ni 'superada', sino que, insiste en su carácter existencial mostrando su naturaleza esencial. De ahí que el arte exhiba la singularidad de la cosa, o que rescate del tejido de lo real su Idea propia. Todo arte es, pues, respecto de la 'realidad', subversivo y revolucionario, ya que, liberando a las cosas de las fauces del concepto (y de las ficciones que constituyen la realidad) revela su verdad y esencia

---

<sup>35</sup> Ibid. p. 29. Si la existencia es el plano del *factum brutum*, la esencia se mueve a veces en el plano del deber ser. Ibid. p. 142.

<sup>36</sup> Ibid. p. 24.

<sup>37</sup> Ibid. p. 24.

El arte como *poiesis* alcanza, pues, en Trías, un significado ontológico incuestionable, como fruto del acceso del alma, en virtud del *eros*, a la *esencia* de la cosa (su aroma). El arte es concebido como *mayéutica ontológica*, esto es, como *cura*, cuidado o modo de traer-a-presencia la esencia de la cosa. Esta mayéutica es siempre fruto de *eros*, ya que la esencia singular se ofrece (se entrega) únicamente a la escucha atenta y amorosa que deja en libertad a la cosa para que ésta se manifieste en su singularidad radical. Como en Heidegger, la *verdad* de la cosa y la libertad están íntimamente entrelazados. Sólo que, para Trías, el arte alcanza a revelar la singularidad de la cosa, redimiéndola de su sujeción conceptual a ser mero ejemplo (*individuum*) de un universal entendido como género o especie. Y lo hace desde su propia diferencia. En la producción artística, pues, se hace la *verdad* de la cosa, su esencia, en medio de lo ente, al mismo tiempo que el sujeto se reescribe y se reinventa a sí mismo. La fusión amorosa permite a la esencia de la cosa hacerse sensible en el mundo, y, a su vez, el trabajo artístico saca a la luz la realización de las *posibilidades* del sujeto.

Y bien, a ese *acto de amor*, por el cual, la cosa, dejada en libertad, sin querer dominarla, puede comunicar su esencia, a ese originario oír lo que la cosa dice, Trías lo llama *disposición artística o poética*. Ese escuchar que deja en libertad conduce al alma a un lugar en el que se suspende por un instante (instante-eternidad) la infinita distancia entre sujeto y objeto. Trías llama a ese lugar privilegiado *Espacio-luz*. En él se funden, pero respetando la diferencia entre ambos, tanto el sujeto amante como la esencia de la cosa, y esa fusión tiene por consecuencia la producción, a través de la cual, la esencia de la cosa singular (sus posibilidades físicas) puede hacerse en el mundo sensible. Por ello, debe entenderse por *tejne* el conjunto de acciones u operaciones que hacen posible que una cosa llegue a expresar las fuerzas o las virtudes que le son intrínsecas. Y, ciertamente, cabe también pensar, en el fondo, que es el ser mismo el que, a través de esa *disposición artística*, a través del arte en general, se manifiesta, como palabra o imagen. Por ello, nuestro filósofo insiste en que "el arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa realidad con la verdad"<sup>38</sup>. En esta medida, es subversivo y revolucionario, si por subversión y revolución entendemos el desfondamiento del estado en la facticidad esencial.

---

<sup>38</sup> E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 77.

Trías puede así identificar Verdad y Bien en el esplendor de la Belleza, pues si “una misma cosa es virtud, poder, capacidad”<sup>39</sup> (es decir, la esencia de la cosa y su bien), la *poiésis* artística deviene fomento de virtud, por lo que arte y virtud pueden ser considerados en esencia la misma cosa. “*Nulla aestetica sine etica, nulla etica sine estetica*. El bien de una cosa es la realización de su virtud, esplendor de la verdad y el bien en la belleza”<sup>40</sup>.

## 2

La actividad *erótico-poiética* es ontológicamente entendida como privilegiado ámbito de mediación en el seno del ser, entre lo que la cosa, *facticamente*, ya es, y lo que todavía puede *llegar a ser*: antes de nada, su *posibilidad física*, lo que en ella es *promesa, vocación, deseo*. En este sentido, el arte trae aquí, en virtud del *eros*, la esencia del ente, del singular en cuanto singular, lo que distingue a una cosa como *esa cosa*, liberada de la generalidad del concepto. O lo que es lo mismo: muestra, revela, hace visible lo que la cosa tiene de exceso respecto de sí misma como *facticidad* y como concepto universal. Nos encontramos, así, ante el carácter *redentor* de la obra de arte. Por ello, la *poiésis* no ha de ser entendida en su sentido moderno como imposición, *desde fuera* (y en este rasgo muestra su carácter metafísico), de una *forma*, por una artista genial. En este último caso, el arte “es un ‘modelamiento’ y una ‘configuración’ que no interroga a la materia sino que la somete a idea separada preconcebida”<sup>41</sup>. El arte así concebido es un arte sometido a la *voluntad de dominio*. Y esta forma de arte olvida su imantación hacia la *physis*, su carácter *mayéutico* para con la cosa.

Sin embargo, el arte bien concebido *muestra* o revela la singularidad de cada cosa y, en este sentido, nos desnivela respecto a nuestro nivel de conciencia, para devolvernos, al mismo tiempo, a la cosa misma. De ahí que Trías insista en que la experiencia del arte conduzca a la *verdad*, y no a la realidad, y que al percibirla genere una subversión de nuestra habitual manera de contemplar las cosas. Así, el arte abre el espacio de desvelamiento de los singulares, de su Idea propia, de su estilo propio, de su pauta, la cual, en tanto no sea superada, comparece como Ejemplo que, al extenderse por *mímesis* acaba configurando la ley. En efecto,

---

<sup>39</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 22.

<sup>40</sup> *Ibíd.* p. 121.

<sup>41</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 121.

"Una cosa es el ejemplo de una ley, otra muy distinta el Ejemplo que está en la base de surgimiento de cualquier ley. Este segundo Ejemplo, el verdadero ejemplo, o si se quiere decir así, el 'buen ejemplo', es siempre singular, mientras que el primero es aplicación de un principio general o concepto. De hecho, todo verdadero ejemplo es siempre excepción de una previa regla o género, desviación o subversión. De ahí que pueda afirmarse con rigor que son las reglas las que confirman las excepciones y no, como suele decirse, que sean las excepciones las que confirman las reglas. Ya que la excepción, que es excepción de una regla que la precede y a la cual subvierte, termina por convertirse, si es poderosa, en nueva ley, nuevo decálogo, nueva tabla de valores, haciéndose entonces ley e imponiendo su poderío"<sup>42</sup>.

Trías concibe, por tanto, la historia de las diversas dimensiones de la cultura (arte, política, ciencia, filosofía) como una sucesión de Ejemplos singulares que subvierten leyes determinadas, pero que con el tiempo acaban, a su vez, convirtiéndose, en virtud de la mimesis, en ley. La ley es, por consiguiente, efecto de un Ejemplo singular por vía de la imitación. El ser mismo, en su historicidad, aparece, así, como un continuo sucederse de Ejemplos que revocan leyes, que fueron, a su vez, fundadas por un Ejemplo singular que también subvirtió un orden determinado. Lo que recurre una y otra vez, entonces, es un mismo impulso creador que se abre al universal y al singular sin reducirlos, respectivamente, a conceptos e individuos. Este impulso creador será, pues, el acto, con valor ontológico, del que deriva la validez de las diversas dimensiones de la cultura. Todavía no aclara, como sí hará en *Filosofía del futuro* (en donde continuará estas reflexiones), la diferencia entre el acto creador en arte y filosofía, por un lado, y el acto creador en las ciencias, por otro. Pero de este modo va abriéndose a la idea del 'principio de variación' como principio ontológico, pues, como dirá en el libro ya citado, lo que siempre retorna en el acto creador es un mismo universo de arquetipos (símbolos artísticos e ideas filosóficas). Ahora bien, el arquetipo (concepto que es una recreación del *Ur-phänomen* buscado por Goethe), lejos de ser idea platónica ajena al devenir, es un singular que es inmediatamente universal en virtud de la recreación, y, por ello, girado hacia un origen sin principio y hacia una finalidad sin fin. Por tanto, el principio de variación implicará una concepción del tiempo según la cual, el futuro es el 'lugar' en el que el más remoto pasado insiste, de manera que es allí en donde éste puede presentarse de nuevo en toda su riqueza y plenitud. Por ahora, en *Meditación sobre el poder*, Trías señala que el principio de variación es el universal bien entendido: idea o estilo propio que acierta a repetirse siempre de forma diferenciada.

---

<sup>42</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, pp. 134-135.



## EL ALMA, EL ARTE Y EL AMOR.

### 1

Producir arte es facilitar el encuentro de la cosa con su esencia singular perdida en el tráfico cotidiano de la vida. Y Trías hace ver que esta producción sólo es posible a través de una escucha amorosa en libertad. Esta *escucha* no significa adoptar una actitud pasiva ante la cosa, sino receptiva, *pasional*, una especie de *dejarse hacer* activo: un 'estado de suspensión', es decir, de pasividad y actividad extremas<sup>43</sup>. En un acto de amor. Y para entender qué sea el amor hay que distinguirlo netamente, desde el principio, del deseo: si el deseo apunta a un objeto desde un sujeto para poseerlo y, en consecuencia, no disuelve la estructura sujeto-objeto, el amor, por el contrario, deja al otro libre, sin dominarlo, de manera que éste pueda acceder a la máxima plenitud de su potencia, de su *poder*. "En el verdadero amor la estructura clausa del sujeto y del objeto (...) abre a una estructura de otro orden, que es el orden del encuentro y la fusión del ser propio con el ser amado. A esa fusión la llamo posesión"<sup>44</sup>; concretamente, *posesión creadora*, que es siempre *posesión pasional*. "Pero entiéndase bien el vocablo. Es posesión en el sentido en que, al amar, el que alcanza a amar se halla poseído, poseso por el ser amado. Esa posesión es pasión: algo que afecta y acontece al que llega a amar, del mismo modo como le afecta o le acontece al iniciado la posesión del espíritu de un santo o de un hijo de Dios"<sup>45</sup>. A través de esa *posesión*, el alma se abre a su propia esencia y como fruto de ese encuentro queda *preñada*. De hecho el embarazo constituye el fruto de esa unión perfecta de alma consigo misma a través de otra alma encontrada en la propia esencia. Y anhela entonces la producción, *poíesis*, en la que se alumbra la *verdad* de la cosa, su esencia. Pero en el bien entendido que el alma, en otro, se ama a sí misma. Y al producir, trae al mundo la *verdad* de la cosa, al mismo tiempo que se hace a sí misma. El Otro es la ocasión privilegiada de encuentro con el Otro que ya somos. Y la Obra es fruto de ese tránsito. Es, en sentido esencial, Hijo, fruto del amor, que exige la misma dinámica de apertura a su misma esencia. Por ello, cabe decir que "amar consiste en facilitarse a sí y facilitar a otros el acceso a la perfección de cada cual, de modo que el acceso del otro sea condición del propio acceso y la propia condición del ajeno"<sup>46</sup>. Así:

---

<sup>43</sup> De todo ello nos ocuparemos en el capítulo sexto, dedicado al *Tratado de la pasión*.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 138.

<sup>45</sup> *Ibíd.* p. 58.

<sup>46</sup> *Ibíd.* p. 97.

"se ama la esencia propia, pero en ella y desde ella se aman también todas las cosas. Ya que esa esencia propia, en tanto está fundada en Ser, refleja en sí, a modo de microcosmos, todas las demás esencias, y halla de este modo también la esencia ajena, sólo que pensada y querida desde sí, cualificada en consecuencia como propia. El amor es, por lo tanto, amor a sí y amor a otro, ya que el existente encuentra en sí todos los otros a quienes ama, y en tanto lo mismo ocurre en los otros respecto a sí, siempre que uno sea amado, puede decirse entonces que en los otros hay partículas de uno, almas propias dispersas por quienes secretamente alcanzan a amarle"<sup>47</sup>

Trías, requerido así por Fedro, que quiere saber si es mejor conceder los favores al enamorado o al no enamorado, pronuncia frente a Lisias una especie de discurso en favor del primero: "el alma se dispersa y se dispersa por todos aquellos seres que la aman, de ahí el cuidado que todo ser amado debe tener respecto a esas sus posesiones. Es razonable, pues, querer al que ama, siquiera sea por noble egoísmo respecto a la propia esencia"<sup>48</sup>. El amor a otro es, pues, siempre amor a sí mismo, autoposesión. Por ello, cabe decir que

"El alma es, en el amor, poseída por algo que le viene dado y otorgado, algo que le afecta. Pero ese algo que es el alma ajena, su Imagen en el sentido más propio lo encuentra el alma en su propia alma, no por entrega que le venga desde el exterior. De hecho, el exterior es exterior del interior. La posesión es, por lo tanto, dádiva procedente de ese exterior-interior que es uno mismo. Uno mismo en su esencia propia. El alma se enajena en el amor *en sí misma*, se abisma en su propia plenitud esencial. Y en ella encuentra, bajo la forma de Alma o Imagen del ser amado, su ser genuino y propio. En tanto su ser es uno con el Ser, esa alma o imagen es la propia alma diferente, externa, del objeto de sus desvelos, que mantiene en el Buen Amor su plena libertad e independencia *precisamente en el hecho mismo de poseer y ser poseída*"<sup>49</sup>.

En el amor se produce la anhelada síntesis entre sujeto y objeto: en las profundidades insondables en las que el sujeto es a una con todas las cosas, en definitiva, *es*. Y para Trías, "tanto se ama cuanto se puede amar, porque el amor, como todas las cosas humanas y no humanas, es siempre función de poder y capacidad... Y se es tanto más capaz de amar cuanto más capaz se sea de encuentro con la esencia propia inagotable, cuanto más arriesgado se sea en el ahondamiento de ese nunca agotado manantial que constituye el ser propio"<sup>50</sup>. Y si el encuentro amoroso con lo otro es encuen-

<sup>47</sup> Ibid. p. 58.

<sup>48</sup> Ibid. p. 61.

<sup>49</sup> Ibid. p. 60.

<sup>50</sup> Ibid. p. 63.

tro con mi propia esencia, profunda, incluso para mí desconocida, se puede concluir que “conocer es, ante y sobre todo, conocerse: sólo desde el conocimiento propio es posible conocer, por inflexión y reflexión en sí mismo, las cosas todas, los otros cuerpos y sus almas correspondientes”<sup>51</sup>, pues “el amor es el único método real que obviamente no es ‘método’ de aproximación al conocimiento propio, de encuentro con la vecindad de la verdad”<sup>52</sup>. Y en el amor cumplo mi íntima vocación de acceso al ser, de conocimiento -productivo del ser. De hecho, la producción artística es, simultáneamente, producción de la verdad y, en síntesis con ella, del sí mismo, del sujeto. De ahí que pueda decirse que crear sea recrearse recreando. En definitiva, el conocimiento, en tanto vocación íntima del *Dasein*, es ya, al mismo tiempo, teoría y *práxis* ética y estética.

## 2

Parece entonces como si el amor abriera el camino del verdadero conocimiento, y el verdadero conocimiento fuera aquél al que conduce el amor. Éste no es, sin embargo, un círculo vicioso. Hay que entrar en él, pues “lo mismo es amar y conocer: el hecho mismo de conocer es efecto que tiene en el amor la causa, el hecho mismo de amar es efecto que tiene en el conocer la causa. Amor y conocimiento acusan, pues, su recíproca causalidad y su recíproca consecuencia. Sin amor no hay conocimiento”, pues “el verdadero conocimiento no es haber sino que es ser, no es tenencia, sino posesión de esencia”<sup>53</sup>.

Ahora bien, la conexión originaria entre amor y conocimiento la advierte Trías, sobre todo, en el ámbito de la *interpretación*. En efecto, el trato con un texto o una partitura es un fenómeno amoroso de primer orden, ya que sólo puede consumarse en virtud de un máximo de afirmación en lo propio, hasta encontrar en el interior de uno mismo, la misma verdad del otro en tanto que otro. ¿Qué es, entonces, *interpretar*? Para Trías, interpretar es *recrear*, en el sentido de que algo vuelve a la vida, vuelve a ser creado, en virtud de la *posesión pasional*, en virtud del padecimiento de la gestación y el parto de la obra por el sujeto pasional. Interpretando logramos que las almas reencarnen. El hombre alcanza una auténtica interpretación en la medida en que, sumergiéndose amorosamente en su propia esencia, encuentra en ella la

---

<sup>51</sup> *Ibíd.* p. 64.

<sup>52</sup> *Ibíd.* pp. 63-64.

<sup>53</sup> *Ibíd.* p. 64.

totalidad de las cosas. El ser propio, el alma, es, en efecto, microcosmos, *singulare e universale*, y, en su *encuentro pasional* con lo otro, es llevado, en virtud del movimiento *anamnético* que se genera, hacia su origen olvidado, al lugar de la fusión en que se es uno con el Ser, y de ahí, impelido por el mismo amor, produce *poíesis* con la que la esencia se *trae-aquí* al mismo tiempo que el alma se reescribe a sí misma. Todo dependerá de su capacidad de amor y de afirmarse a sí mismo en el poder, pues el verdadero poder deja en libertad la alteridad, alcanzando, mediante ese cuidado por la ajena libertad, comunidad con el otro en tanto que otro. Poder y libertad se salvaguardan en el arte<sup>54</sup>.

### 3

Mi vocación es, pues, adecuar facticidad (lo que *ya soy*) y esencia (lo que *todavía puedo ser*). Pero adecuar mi facticidad y mi esencia es, antes de nada, *reconocerme* en la totalidad de las cosas. Y este *reconocerse* no quiere decir una mera contemplación intelectual de *lo que es* como algo ya acabado, *perfecto*, pues *lo que es* es siempre un *llegar a ser*, en el que la perfección aparece siempre como *promesa*. Amarme a mí mismo es, así, amar toda la creación, pero no ya como el puro y tosco estar-ahí de la facticidad desnuda, sino como anhelo de llevarlas a su máximo de plenitud, de potencia, de ser. Adecuar facticidad y esencia deviene, entonces, destino histórico del ente humano. Mediante el arte (*techne*), fruto de un acto de amor. Llegar a ser lo que soy es hacer que las cosas todas lleguen a ser lo que ellas mismas son como vocación, como anhelo. De ahí que, como ya le habíamos oído decir, la *poíesis* artística sea en verdad fomento de virtud. Y, en consecuencia, arte y virtud sean en esencia la misma cosa.

¿Entendemos la originalidad del pensamiento triasiano? Nuestra vocación (*Beruf*) es vocación de universalidad, que en Trías quiere decir 'llegar a ser todas las cosas'. Pero esta vocación no se cumple en la contemplación, o más exactamente, no se cumple *sólo* en la contemplación, sino en la producción artística (*téchne*), que *trae-aquí* la esencia de la cosa. La *poíesis* es,

---

<sup>54</sup> Para nosotros, Trías aborda aquí la relación entre la verdad y la esencia del hombre. Sus reflexiones pueden inscribirse en ese complejo haz de problemas que Heidegger toca en *El origen de la obra de arte*. Heidegger deja abiertas, en efecto, cuestiones esenciales relativas al dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante. Para Trías, este 'dejar' ha de ser entendido como amor y, más exactamente, como *posesión pasional*. Y esta interpretación adquiere un alto vuelo especulativo al apoyarse en la idea renacentista del hombre como *uomo singulare e universale*, que recrea la idea aristotélica, expresada en su *De anima*, según la cual, el hombre es de algún modo todas las cosas.

así, una *praxis* de carácter a la vez ontológico, ético y estético. Fruto del amor. En este impulso amoroso, alcanzo la verdad de la cosa, y, a través de la verdad de la cosa, mi propia verdad (olvidada). En virtud del amor a mí mismo. La *poíesis* artística es, así, modo humano de amarse, es decir, de *serse*. Pues en la *poíesis*, *puedo* ser, haciendo que las cosas sean. Y la Ciudad es la Obra, el hábitat del hombre amante, situada *entre* la ciudad de los hombres y la ciudad de Dios.

## ANALÍTICA EXISTENCIAL

### 1

Mi vocación esencial es, ya lo hemos dicho, adecuar facticidad y esencia, en cuya consecución hacemos ser en el mundo la verdad del ente. Pero originariamente me encuentro en el mundo engolfado en los intereses cotidianos, en el mundo del *dominio*, de las mentiras necesarias según Nietzsche, de la falsedad y apariencia, de la inautenticidad según Heidegger. Trías reconoce que en este punto el existencialismo tiene razón al hablar de *caída* y de *culpa*. Recordemos que, para Heidegger, la caída es la tendencia estructural originaria de la existencia humana a interpretarse a sí misma a partir de las cosas del mundo, sin asumir, por tanto, su propio ser. Por ello -y esta vez, a decir del filósofo español-, ese modo de existencia "abre, entre el orden del ser y el orden del existir, un tercer orden, a la vez espúreo y necesario, para el que la lengua castellana tiene el nombre adecuadísimo (y alguna razón habrá de esa prontitud del verbo, ya que nunca la palabra es inocente): tal sería el orden del *estar*"<sup>55</sup>. Y *estar* en el mundo es caer en un estado que, en la medida en que limita *culpablemente* la capacidad y el poder propio, adopta la forma de ser de la facticidad fracasada. En este sentido, "llamo culpa, en sentido extramoral, el decaer del existente en el estar. Sinónimo de caída"<sup>56</sup>. En efecto, la culpa debe dejar de interpretarse como culpa moral en relación con lo-que-falta como experiencia radical del ser finito que se reconoce como mortal. La culpa no es, por tanto, culpa relativa a eso que falta y que se anticipa como Muerte (*Sein zum Tode*), sino culpa relativa a la caída en el estado. *Estar* en el mundo es, pues, 'caer' en el estado. Y por ello, alzarse de esa caída, esto es, abrirse al encuentro con la esencia propia inagotable, "es, pues, esencialmente, alzarse contra el estado, en algún sentido profundo insurreccionarse"<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibíd.* p. 40.

<sup>56</sup> *Ibíd.* p. 141.

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 50.

Cabe preguntarse, entonces, por lo que hace que el *Dasein* pueda acceder a su esencia singular, a su propio ser, a su 'perfección'. Para Trías, en efecto, encontrarse con la propia esencia constituye un acontecimiento subversivo y revolucionario. Y sucede cuando, en el margen de nuestro que-hacer diario (como subrayará en *Tratado de la pasión*), algo nos hace padecer, siendo este padecimiento reencuentro con la esencia propia singular, perdida en el tráfico cotidiano de la vida. A ese acceso al propio ser, a la propia verdad, a la propia belleza, Trías la viene llamando 'posesión creadora'. La posesión creadora desencadena en el existente amor ante el ser propio, y ese amor libra a éste de su caída en un estado. El existente vive, así, la prueba de la noche oscura del alma, descrita genialmente por San Juan de la Cruz, y a la que dedicamos ya unas páginas en el capítulo segundo. Ahora bien, según nuestro autor, tal encuentro con el ser propio produce angustia y temor. Lo que produce angustia y temor es, ante todo, el amor: abismarnos en nuestra propia profundidad, en la radiante exaltación que es efecto de la posesión creadora. "Se teme y produce angustia no el vacío ni la revelación de la nada sino el exceso de plenitud y gozo, un gozo que no puede soportarse demasiado tiempo. Se teme, pues, llegar a ser perfecto"<sup>58</sup>. Es decir: se teme a que "esa alegría y ese amor que siente el poseído destruya los cimientos mismos de su estado, de modo que termine por enloquecer. Y se sabe que el amor desde Platón es una forma de enloquecimiento. *Es la locura y no la muerte lo que en propiedad produce angustia*. De hecho lo que se llama muerte es, con toda probabilidad, una forma extrema de locura en la que el alma, posesora al fin de sí, salta en vuelo póstumo hacia el Espacio-Luz"<sup>59</sup>. Y este temor a la esencia propia acaba objetivándose en Dios, "como si el hombre, atemorizado de su propia ambición, se viera necesitado de objetivar fuera de sí su más profundo y escondido anhelo"<sup>60</sup>.

## 2

Las ideas expuestas en el punto anterior implican una radical crítica a la filosofía heideggeriana y al existencialismo de Sartre. Para Heidegger, es en el 'encontrarse' (existenciario con el que ontológicamente se hace referencia a lo que ónticamente designamos como estados de ánimo o sentimientos) donde irrumpe "el ser del 'ser-ahí' como el nudo hecho de 'que el

<sup>58</sup> *Ibíd.* p. 53.

<sup>59</sup> *Ibíd.* p. 154.

<sup>60</sup> *Ibíd.* pp. 153-154.

ser-ahí es y ha de ser'. Se hace patente el puro hecho de 'que es'; el de dónde y el adónde permanecen en la oscuridad"<sup>61</sup>. Y Heidegger destaca el *pathos* de la angustia, en tanto que distinto del temor, como aquel modo privilegiado del encontrarse en virtud del cual, el *Dasein* accede y se abre a su propio ser, es decir, a la modalidad auténtica de vida. Esa angustia procede, en esencia, como dice Trías, "del hecho primario e incontrovertible de sentirse arrojado al mundo, separado de la causa y del principio, fuera de la causalidad materna y a la larga también fuera de la casa paterna"<sup>62</sup>. Pero frente al pensador alemán y a la filosofía existencialista francesa, el autor español va a insistir en que no es la Muerte lo que produce angustia, sino esa modalidad de encuentro con el ser esencial propio a la que Trías llama 'posesión creadora', uno de cuyos casos es, sin duda, la muerte. Es decir, la muerte, si produce angustia, no es porque sea muerte, sino porque es o puede llegar a ser propia. Por tanto, "no es que angustie la muerte porque en ella, merced a ella, se revela ante el existente el ser propio. *Muy al contrario, lo que produce angustia es la revelación del ser propio en cada caso, uno de los cuales, eminente, es el caso llamado Muerte* (en el bien entendido de que, como dice la Biblia y sabe el existencialismo, morimos cada día)... De hecho, porque el ser propio produce angustia, por esa razón también produce angustia la *propia* muerte. *En este punto el existencialismo confunde causas y consecuencias*"<sup>63</sup>. Y lo curioso es que la Muerte, considerada una evidencia en la modernidad, nunca aparece, y por ello, debe ser anticipada.

### 3

En efecto, para Trías, la eminencia de la Muerte, entendida en su sentido sustantivo, es cultural. De hecho, es el último asidero de un subjetivismo que ya no quiere reconocerse tal. La hegemonía de la idea de Muerte prolonga, en efecto, la idea de un sujeto ya desmitificado como fundamento de la filosofía, es decir, prolonga la constelación filosófica del cartesianismo y del kantismo, en definitiva, de la modernidad. Es más, como dice en *Lógica del límite*, "la definición del ser como subjetividad (metafísica) es correlativa de la determinación de la Muerte como evidencia (fin final), o fin absoluto y definitivo, 'fin de falta' (*Sein zum Tode*)"<sup>64</sup>. Por tanto, repensar la Muerte constituye el meollo de la posibilidad misma de superación de la modernidad. De

<sup>61</sup> M. Heidegger, *Ser y Tiempo*, p. 152.

<sup>62</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, pp. 45-46.

<sup>63</sup> *Ibíd.* p. 48.

<sup>64</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 333.

ahí la necesidad de hacer gravitar la analítica existencial sobre otra piedra angular, librando a la cultura actual de la idea del Dasein como ser-para-la-muerte. Ahora bien, si la analítica existencial debe dejar de gravitar sobre la idea de Muerte, Trías propone que lo haga sobre el concepto (centro tonal) del Poder propio. Así, todos los existenciaristas deben ser leídos ahora desde la clave del Poder, no desde la Muerte. Por tanto, como decíamos antes, porque el ser propio produce angustia, por esa razón también produce angustia la *propia* muerte.

4

La revelación de la propia esencia, por tanto, fascina y da temor. Y sólo se teme lo que realmente *fascina*. "Hora es ya de que se diga que lo que es terrible es fascinante, que sólo lo que es fascinante es principio de lo terrible"<sup>65</sup>. Pero ¿cómo entender la expresión 'lo terrible'? No, ciertamente, en su uso ordinario, sino según su vocacional filiación platónica, en la que lo amenazante es reencontrado en su dimensión originaria como ruptura de un orden dado que nos abre a la perfección del ser. Ya en el *Fedro*, Platón habla de los terribles amores que se apoderan del alma ante el recuerdo de la Belleza en sí contemplada antaño, recuerdo en el que se abisma aquella provocada por la visión de una buena copia sensible de lo bello. Y es en este siglo cuando Rilke, recuperando cauces platónicos, comenta que "lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar". Platónicamente, lo terrible lo es para nosotros, los humanos, en la medida en que la inmortalidad del alma sólo se abre al hombre previo paso por la muerte y la locura, *locura divina* sin embargo, que nos abre a la plenitud del ser como omnipotencia. De ahí que diga Trías que "muerte y enloquecimiento son el riesgo que asume el existente en su porfía por llegar a ser lo que radicalmente es. Arte y poesía, virtud, poder, son el efecto de la asunción de dicho riesgo"<sup>66</sup>. No se interpreten aquí, por consiguiente, los términos 'muerte' y 'enloquecimiento' en su sentido usual y clínico, sino, según su vocacional filiación platónica, al modo de la locura del enamorado o del poeta poseído por las Musas o por el dios; al modo del Zaratustra nietzscheano para el que

---

<sup>65</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, pp. 52-53.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 53.



"...muchas amargas muertes tiene que haber en nuestra vida, creadores! De ese modo sois defensores y justicadores de todo lo perecedero.

Para ser el hijo que vuelve a nacer, para ser eso el creador mismo tiene que querer ser siempre también la parturienta y los dolores de la parturienta.

En verdad, a través de cien almas he recorrido mi camino, y a través de cien cunas y dolores de parto. Muchas son las veces que me despedido, conozco las horas finales que desgarran el corazón.

Pero así lo quiere mi voluntad creadora, mi destino...

También en el conocer yo siento únicamente el placer de mi voluntad de engendrar y devenir; y si hay inocencia en mi conocimiento, esto ocurre porque en él hay voluntad de engendrar"<sup>67</sup>.

La Muerte no ha de ser entendida, por tanto, en sentido sustantivo como el Acontecimiento cuya anticipación nos abre al ser propio. Heidegger, al definir el *Dasein* como ser-para-la-muerte, introduce una finalidad y un *para*, esto es, "una trascendencia, un tránsito, allí donde la esencia debería mantenerse sustantivo y sin otra finalidad que ella misma, inmanente e intransitiva"<sup>68</sup>. La muerte ha de entenderse, pues, en su significado verbal, como morir, al que sigue siempre un *renacer*. La cita con este morir es diaria, siendo la Muerte, a lo más, un caso, en verdad límite, de virtualidad de posesión y encuentro. Morir viene a ser, pues, abrirse al Ser, abismarse en sí mismo para encontrar en sí mismo todas las cosas, superar los límites clausos de la Identidad cerrada en sí misma (la continuidad de la conciencia, sobre la que Platón basó la eficacia de la dialéctica, y desterró el delirio amoroso), para ser, y ser siempre de otra manera, en el sentido de que el hombre es, de algún modo, todas las cosas (Aristóteles).

## 5

Queda por saber por qué ocurre y acontece, entonces, el orden del existir, el orden del dominio y la falsedad. Cabe preguntarse entonces por qué surge este tercer orden, si no es un orden 'esencial'. Y la respuesta que nos da Trías ya la hemos ofrecido: en virtud del temor a la esencia propia, a ese intenso amor a que nos abre nuestra esencia, temor o angustia al gozo supremo, al *éxtasis*. Pues se teme llegar a ser perfectos, se teme que la Muerte disuelva nuestro estado, en ignorancia de que es condición de encuentro con nuestra esencia. Lo que produce temor es ese demasiado intenso y grave amor. Y en virtud de este temor, surgen los conceptos, que, para Nietzsche, son abstracciones o mentiras necesarias para sobrevivir en el mundo.

---

<sup>67</sup> F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, De las Islas Afortunadas.

<sup>68</sup> *Ibíd.* p. 48.



## CAPÍTULO QUINTO

### LA MEMORIA Y EL TIEMPO: VIAJE A LA MORADA DE LAS MADRES<sup>1</sup>

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

A la hora de recrear la analítica existencial heideggeriana (que, para Trías, debe decirse unívocamente de todas las cosas<sup>2</sup>, nos detuvimos en mostrar cómo lo que produce en el sujeto la revelación de la esencia propia no es angustia, sino intenso goce; no es temor, sino inmenso amor. De hecho, el temor, o dicho en términos heideggerianos, la angustia, es una derivación. Ante la revelación de la esencia propia (o posesión pasional) se teme enloquecer. Pero enloquecer significa, desde Platón, dispersarse por el Espacio-Luz desprovisto de toda sujeción, de todo sostén, de todo suelo. De hecho, el Espacio-luz viene a ser "principio liminar de dispersión que cuestiona toda sujeción y subsistencia, toda subjetividad, toda sustancia. La acción del sujeto queda, pues, en ese espacio, definitivamente anulada, anonadada"<sup>3</sup>. En el Espacio-luz, por tanto, se hace la experiencia de la radical 'des-solación', anonadamiento. Pero lejos de reducirnos a la Nada, el paso por este espacio liminar es condición de acceso a nuestra propia verdad, a nuestro ser propio, así como a la verdad de las cosas, a su ser propio. Es, pues, condición de recreación, de 'arte': en ese ámbito singular el alma se deja hacer, en suspensión pasional, por la cosa, a la vez que el ser de la cosa se abre amorosamente a aquélla. Es, en definitiva, espacio luminoso de registro y concepción.

En el Espacio-luz relampaguea y resplandece el corazón vivo de lo físico, el espacio sin lugar donde habitan las Madres. "Esas madres sólo ven esquemas: perciben de cada cosa su ley interna o pauta propia y esencial, la normativa de su metamorfosis, la ley de su propia variación. De lo existente sólo perciben las esencias, las ideas"<sup>4</sup>. O para decirlo en los términos de Goethe: los arquetipos simbólicos de las cosas, el *Ur-phänomen*. Y ya en *Medi-*

<sup>1</sup> Así reza el título de la séptima singladura de *La aventura filosófica*, en el que se recrea precisamente este texto.

<sup>2</sup> "Para nosotros, el hombre no es un *factum primum* de reflexión, como no lo es tampoco ni el Sujeto ni el *Dasein*. De hecho, la idea de estilo, como sucede con el poder y con el arte, con la creación y la esencia, con el ser, con la sustancia, con el existir y con el estar, es idea ontológica que se dice unívocamente de todas las cosas". E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 144.

<sup>3</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 14.

tación sobre el poder, Trías había señalado que son precisamente estas esencias, estas ideas, las que el arte produce y crea.

Acercarse a las Madres es, sin embargo, algo que estremece y da miedo a Fausto. Para llegar allí, éste sólo dispone de una misteriosa llave que le entrega Mefistófeles. No hay camino. No hay punto alguno de referencia que sirva de oriente. Las Madres habitan en absoluta soledad en un espacio sin lugar inaccesible a la voluntad de los hombres. No hay allí propiamente espacio ni tiempo. Tampoco soporte ni sostén alguno. Es, por ello, lo insoportable, lo insostenible. Y, sin embargo, Fausto insiste en sondear ese principio último de lo físico, aun a riesgo de dispersarse y morir...

## 2

Todo el texto de *La memoria perdida de las cosas* viene a ser, a este respecto, un intento de aproximación, cauteloso, tentativo, a ese territorio paradójico, principio liminar de dispersión que cuestiona la subjetividad, la sustancia. El filósofo esboza caminos, senderos, que señalen o apunten a ese lugar: desde la concepción moderna del sujeto, desde la experiencia moderna del ser. Por un lado, se trata de mostrar, a partir de la experiencia poética, que la subjetividad moderna, desde Descartes a Nietzsche, pero particularmente el 'Yo' del Idealismo alemán, se construye sobre la represión u ocultación del sustrato pasional, es decir, del principio físico-ontológico que llama al sujeto a la fusión con el Origen y le abre a su plenitud. Por otro lado, se trata de recordar que, frente a la sustitución de las cosas por el signo, brota en ciertos momentos privilegiados una memoria involuntaria que nos vincula con el Origen. Quizás, sólo quepa, al final, apoyarse en la experiencia de una ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas.

"La filosofía que brota de esa experiencia sólo sabe, por el momento, de huellas y de vestigios, de estelas de cometa y de confusas señales que alguna vez sangran el firmamento, revelando tras el gris monótono de nuestros días, una verdad que no se registra en calendarios, verdad que relampaguea en forma de calambre de memoria, o bajo el velo de una noche transfigurada de estío o de un matiz imperceptible en el seno mismo de los inhóspito: cierto brillo que también tienen los asfaltos, las luces de neón, la masa polucionada de los gases en la hora del crepúsculo, cuando la silueta febril hace oscuros ademanes al poniente"<sup>5</sup>

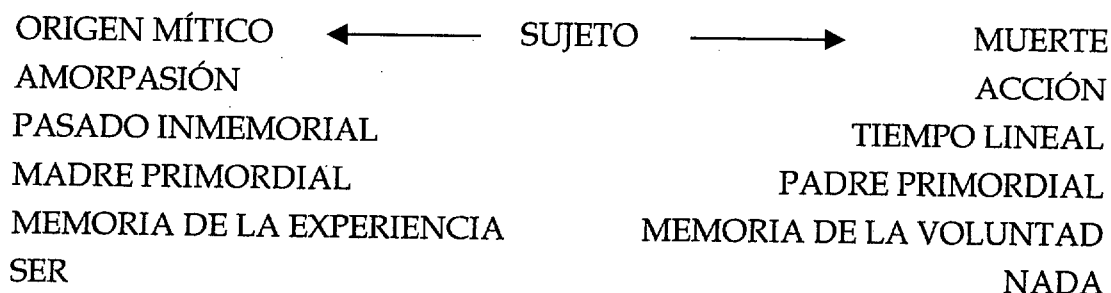
---

<sup>5</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 98.

## LOS DOS PRINCIPIOS DEL SUJETO

### 1

De la mano de Rilke (*Duineser Elegien*), Trías descubre en el niño dos llamadas, dos vocaciones, que son también dos temores, dos formas de *sujeción* y cautividad (obsérvese cómo el sujeto empieza a aparecer como *sujeto sujetado*): el *principio temporal*, que conduce a una subjetividad libre, responsable y autoconsciente (*principio progresivo*) y el *principio amoroso*, que rige el fondo físico-pasional del corazón (*principio regresivo*), pero que la subjetividad libre y racional moderna subyuga. Dos llamadas o dos vocaciones, que son también, además, dos formas de memoria: una memoria de la voluntad que le recuerda dolorosamente las marcas de todas esas renunciaciones que hacen de él un sujeto libre y responsable, y una memoria ancestral (inmemorial) que le llama a la disolución fusiva en el Origen. Ambas memorias son antitéticas: la una conduce hacia el dominio de sí en un tiempo lineal cuyo horizonte último es la muerte; la otra conduce a un pasado inmemorial. El infante de Rilke sufriría, pues, la tensión de dos llamadas, dos vocaciones y dos memorias que se disputarían el ámbito precario de su ser. En tanto quisiera ser hijo de su Madre, se le abriría la memoria del corazón. En tanto quisiera ser hijo de su Padre, iría arruinando esta forma de memoria así como su principio físico, hasta convertirse en un sujeto libre y autoconsciente. Cabría dibujar el siguiente gráfico:



El niño rilkeano está marcado, pues, por el signo de la cruz. Pero en la modernidad, el sujeto se concibe a sí mismo como sujeto libre y racional, y acaba sometiendo el fundamento físico-pasional al dictado de la razón y de la voluntad. Al mismo tiempo, la naturaleza queda también sometida al principio espiritual. Así, "el hombre, principio de acción, introduce en el seno de ella la mediación del trabajo. Se espera que el resultado de esa mediación sea la 'reconciliación de la tierra consigo mismo'"<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 34.

La modernidad queda caracterizada en este texto como la época en la que las cosas se determinan desde un querer libre que no tiene otro límite que aquel que la propia voluntad se da. Este querer se impone metas en un tiempo cuantificable o tiempo lineal del reloj, o tiempo de la sucesión. Según esta concepción, el tiempo corre siempre hacia delante, y delante sólo hay muerte, desolación. La muerte, a su vez, constituye la presencia cuya anticipación posibilita que el hombre se gire hacia sí y lleve una vida auténtica (Heidegger) o que se haga autoconsciente (Hegel). "De hecho, la autoconsciencia es aprehensión de la propia naturaleza subjetiva. Y el sujeto es definido por Hegel como lo negativo. La subjetividad asume conscientemente su condición de subjetividad en la lucha a muerte y en el reconocimiento ligado a ella. La muerte determina, pues, la esencia misma de la subjetividad"<sup>7</sup>. Y la subjetividad, como principio de acción, se convierte, en la modernidad, en principio en relación al cual, se organiza todo lo que existe. Lo físico queda así sometido a la 'voluntad de dominio' y la 'cosa' deviene 'concepto'. Dicho de otro modo: la Naturaleza se transforma en Espíritu. Y el sujeto de la acción se apodera del mundo.

Como consecuencia del ejercicio indiscriminado de este logos, nos encontramos hoy en una época de aparecer el ser en que la cosa ha sido mutada en signo, o en que 'el sistema de los objetos' (Baudrillard) ha desaparecido, siendo sustituido por el 'sistema de los signos'. El logos se cierra entonces sobre sí mismo cortando todo cordón umbilical con el ser físico de las cosas. Nuestro mundo deviene, así, un mundo subjetivizado, humanizado o espiritualizado, en el que la sustancia se hace sujeto y la cosa espíritu. El signo deja de memorizar la 'cosa' para remitir, en cambio, a otros signos en una cadena ininterrumpida y vertiginosa de significantes y estructuras que se soportan a sí mismas. Nuestro mundo es, pues, un mundo sin cosas. Y el signo constituye, en este sentido, lo que de ser tienen las cosas cuando han sido sustraídas de su sustentación física.

"A la postre la única realidad que subsiste y predomina es la que se produce a partir de esa tachadura: la realidad de un orbe simbólico que transcribe fielmente un destino histórico en el que las cosas ceden su lugar a sustitutivos conceptuales, lógicos y lingüísticos: un mundo en el que esos sustitutivos terminan por encarnarse

<sup>7</sup> E. Trias, *La memoria perdida de las cosas*, p. 149.

y hacerse 'cosas', de modo que no subsista otra realidad que la proveniente de esa encarnación y materialización del orden conceptual y lógico lingüístico. Un mundo en el cual la *ciencia* es demiurgo de lo real. A ese mundo definí en *Meditación sobre el poder* como el reino o el imperio de la razón formal especulativa"<sup>8</sup>

En un mundo de estas características, la tentación nihilista es muy fuerte. Pero positivismo y nihilismo son las dos caras de una misma moneda: ambos identifican realidad y verdad, estado y esencia. ¿Cabe pensar otra dirección para la filosofía, de manera que pueda ser una 'filosofía crítica'?

Y bien, para Trías, sí existen indicios que señalan hacia otras direcciones que no sean las de la legitimación ideológica de nuestra experiencia diaria, o las de la caída en el nihilismo. Estos indicios, esas huellas, son suficientes "para quitar autoridad a quienes precipitadamente extraen consecuencias nihilistas de este orden de reflexiones"<sup>9</sup>. De hecho, Trías hace referencia al momento privilegiado de la revelación del singular, es decir, la epifanía de aquello que define la singularidad propia y específica de la cosa, epifanía que en nuestro tiempo adquiere el carácter o el rango de una auténtica revelación de lo sagrado. Esos indicios o huellas están, de hecho, inscritos en la experiencia, sólo que señalan hacia algo que está ausente: lo que pudo haber existido (cierta infancia, cierto pasado mítico), lo que puede llegar a existir (cierta promesa, cierta esperanza). Seguir estas huellas, estos trazos, es entonces, para nuestro autor, nadar contracorriente. Signo, a su vez, de verdad.

## EL SUJETO Y LAS DOS MEMORIAS.

Trías convoca los análisis nietzscheanos de la 'memoria de la voluntad' y los confronta con los análisis proustianos y benjaminianos de la 'memoria involuntaria'. Cabe señalar que, para Trías, ambas formas de memoria se complementan una a otra desde el momento en que sólo hay 'memoria involuntaria' allí donde impera la 'memoria de la voluntad', o allí donde ésta se ha apoderado de la memoria de las cosas. De hecho, la modernidad es la época en que la 'memoria de la voluntad' releva y desplaza a la memoria de experiencia o memoria de lo inmemorial. Del derrumbamiento de esta forma de memoria, anterior a la 'memoria de la voluntad', subsisten aún ruinas, huellas, residuos, vestigios, en forma de 'memoria involuntaria' que en la era del dominio son frágiles vías de acceso a lo que *ya fue* o *está por ve-*

---

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 95.

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 96.

nir. Estas vías de acceso son siempre iluminaciones fugaces de un momento, de un instante; son breves relampagueos de sentido, o tiempo suspendido que sugiere la idea del *instante-eternidad*: un instante que rompe con el encadenamiento causal y ordinario de las cosas, y que raja de parte a parte el velo tranquilizador en el que se mueve ordinariamente nuestra existencia, haciéndonos entrar en un orden diverso.

## 1

### Nietzsche y la 'memoria de la voluntad'

#### 1

Trías ve en Nietzsche al filósofo que se propone trazar y rastrear la genealogía de la 'memoria de la voluntad', es decir, de la experiencia moderna del tiempo y la memoria: el tiempo como sucesión ininterrumpida de momentos o instantes presentes, y la memoria como conciencia del tiempo pasado o de los momentos ya sidos. La síntesis de esta concepción del tiempo y de la memoria define, según la interpretación triasiana del pensador alemán, al sujeto libre, responsable de sus actos y autoconsciente (de sí mismo), es decir, al sujeto moral (protestante, kantiano) que ha interiorizado en su propia alma la ley que ha de regir su comportamiento. A este respecto, la labor de Nietzsche consiste en deconstruir-reconstruir el trabajo prehistórico que compone la base misma de la subjetividad, es decir, se trata de conocer la génesis del sujeto sujetado al tiempo lineal y, por tanto, la de un orden temporal sucesivo, que establece una relación de continuidad entre el ayer de la promesa y el hoy o el mañana de su cumplimiento, y que se forja en aquellos actos en los que se hace preciso que el hombre responda de ellos.

Este proyecto genealógico lo lleva Nietzsche a cabo en el célebre segundo tratado de su *Genealogía de la moral*. Allí, el filósofo alemán señala, precisamente, que el resultado más logrado del largo trabajo de la humanidad es el 'hombre interior', el individuo soberano, responsable de sus actos y dominador de sí mismo y de su fondo pasional. De hecho, con el protestantismo y la filosofía kantiana queda sancionada, en la cultura occidental, la desgarradura entre el sustrato físico-pasional y la conciencia moral. Y a este respecto, Nietzsche se pregunta, primero, cómo pudo constituirse tal sujeto; segundo, cómo pudo generarse la concepción lineal del tiempo, que establece un nexo causal entre antecedentes y consecuentes. El filósofo alemán remite sus análisis a las primeras sociedades que desarrollaron relaciones contractuales de carácter económico, en las que ya se diferenciaban netamente las fi-



guras del deudor y del acreedor. En este marco social, el tiempo lineal se forja mediante una verdadera disciplina cruenta de los impulsos primitivos y naturales, disciplina consistente en dejar constancia, en carne viva, de todos los fallos de la memoria. El acreedor, por medio del dolor y de la pena, inscribe sobre la carne del deudor una huella mnémica de su olvido para que interiorice las reglas del préstamo. Se trata de que el sujeto, a través del dolor que le inflinge el acreedor, se reconozca *sujetado* al tiempo que liga los momentos del préstamo y la devolución, de la promesa y su cumplimiento. Esa 'memoria de la voluntad', que liga el ayer con el hoy y el mañana, viene a ser, por tanto, una memoria de dolor, verdadero recordatorio de todo cuanto el hombre ha debido sufrir por sus olvidos. No hay goce alguno en ella: sólo el que inflinge el sufrimiento, el agresor, el acreedor engañado, cobra la deuda no pagada mediante el goce de hacer sufrir. El sujeto aprende, así, por el dolor, a vencer la propia naturaleza tendente al placer, a dominar los propios afectos e inclinaciones. Y el resultado de este proceso histórico viene a ser el dominio pleno de sí mismo y la sujeción de los impulsos a un orden legal y racional en las sucesiones. De este dominio de sí mismo extrae el sujeto una plusvalía de moralidad experimentada como goce

Para Nietzsche, pues, el sujeto moderno interioriza ese 'teatro de la crueldad' (Artaud). Pero éste está constituido por tres vértices: verdugo, víctima y espectadores. Y ¿quién goza más? La respuesta, para aquél, está clara: ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía. Pero nada dice el filósofo alemán de ese tercer término, la víctima, personaje imprescindible de la representación Nietzsche, aquí, calla. Trías retomará esta cuestión, en el *Tratado de la pasión*, para refutar a Nietzsche: las víctimas, si verdaderamente lo son, no sufren, *padece*n. En ello muestran su *poder*. Se trata de romper las ecuaciones acción-placer y pasión-sufrimiento. Con ello quedan puestas las bases para su reflexión sobre el *sujeto pasional*.

## 2

Como consecuencia del proceso que Nietzsche reconstruye, se fue formando 'el hombre interior' que está a la base del sujeto moderno y que alcanza en el protestantismo y la filosofía kantiana su plenitud autoconsciente. En ese nuevo hombre, las agresiones y los sufrimientos inflingidos por olvidos o por fallos de la memoria ya no requiere concurso externo, sino que se interiorizan en forma de sentimiento de culpa y de remordimiento de consciencia. La experiencia de la culpa tiene su origen, pues, en las deudas

no pagadas. Y de este modo, Nietzsche reconduce la idea de culpa moral a la de deuda económica.

Pues bien, como éste, Trías retrotrae, en este texto, la moral y el sentimiento de culpa a la huella, en la consciencia del sujeto, del trabajo del dominio de las obligaciones contractuales. El sustrato pasional sometido y expulsado, al no hallar, tras el saqueo de la memoria comunal y de experiencia, cauce ritual, mítico o institucional que lo respalde (un mito público aceptado y convenido, una fantasía fabulada colectivamente), irrumpe en forma de instinto desbocado: Sexo y Agresividad. Ambos, "sexo y agresividad son frutos tardíos de ese oscuro trabajo de la memoria de la voluntad: constituyen el correlato adecuado a la consciencia moral del hombre interior"<sup>10</sup>. Esos restos de experiencia son ahora ruinas de memoria que, a modo de residuos prehistóricos (según el decir benjaminiano) encontrados en capas geológicas profundas, permanecen celadas en situaciones *normales*, esperando la ocasión de su descarga torrencial.

Esa memoria de la voluntad, que se va imponiendo con el establecimiento de relaciones contractuales y de intercambio, va alterando la experiencia del tiempo, a la vez que el funcionamiento mismo de la memoria comunitaria. Para Trías, en efecto, la sociedad (*Gesellschaft*) se construye sobre la erosión y ruina de la comunidad (*Gemeinschaft*), así como del tejido memorístico que compone la vida de los pueblos. El fruto cumplido de este proceso será la creación de una sociedad regida por la ley imperiosa del Capital, que, en última instancia, aparecería como acreedor infinito que ha endeudado a todos aquellos a quienes succiona la savia de su experiencia, los cuales vienen a ser entonces sujetos de una deuda infinita que nunca jamás podrá ser pagada.

Y bien, si Nietzsche rastrea, en efecto, la genealogía de la memoria de la voluntad, de una voluntad que Nietzsche llama voluntad de poder y Trías traduce por voluntad de dominio, lo que, según nuestro autor, aquél olvida en este análisis es esa memoria primera y primigenia a la que él llama memoria de la experiencia o memoria mítica. Ese olvido nietzscheano delata el límite mismo del proyecto genealógico del autor. De hecho, ese olvido pertenece a la lógica misma de una memoria de la voluntad que desplaza a la memoria de experiencia. Así, respecto a la voluntad de dominio, interesa la memoria que está en la base de la misma, no en cambio la memoria ancestral.

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 136.

**Rilke, Proust y Benjamin:  
la 'memoria involuntaria' y la 'memoria de experiencia'**

## 1

¿Qué es esa memoria de experiencia, esa memoria mítica o memoria ancestral a la que Trías se refiere? Nuestro autor va a acudir a Benjamin y, en concreto, a su lectura de la poesía de Baudelaire y de la novela proustiana, para determinar esta forma de memoria. En efecto, según el pensador español, Benjamin habla de esa edad en que la memoria no se hallaba todavía sometida a la voluntad de dominio y en la que ésta no había sido todavía reescrita por esa segunda memoria cuya genealogía traza Nietzsche en *La genealogía de la moral*. Para Trías, siguiendo a Benjamin, la memoria constituye el sustrato que guarda y custodia las máscaras comunes, el depósito de tradiciones que se ofrece a modo de legado y herencia de las previas generaciones. Esa memoria arraiga en lo inmemorial, en el mito. Y abre entonces el ámbito de la experiencia. De hecho, la memoria mítica, en cuanto distinta de la memoria de la voluntad, está a la base de la verdadera forma de experiencia (para Benjamin: *Erfahrung*, frente a *Erlebnis*). Memoria y experiencia son términos que se exigen mutuamente. Esa experiencia no es una sucesión concatenada de impresiones, sino una trama, un tejido de memoria colectiva. "De hecho nos dice Benjamin la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es asunto de tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria"<sup>11</sup>.

Pero con los inicios de la revolución industrial, esta forma de experiencia es arrasada y sometida por una forma de vida inhospitalaria y hostil, y los poetas y filósofos se disponen a rastrear sus huellas en la modernidad. "Desde finales del siglo pasado nos dice Benjamin se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia 'verdadera' en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada, de las masas civilizadas"<sup>12</sup>. De la comunidad se pasa a la sociedad, despojo masificado de la comunidad, cuya verdad se expresa finalmente bajo la forma de la multitud y de la masa: materia prima sin determinación, pura naturaleza desvirtuada, sin tradición, costumbre, trama experiencial, memoria.

<sup>11</sup> W. Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, p. 125.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 124.

Benjamin nos comenta cómo “la multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente”<sup>13</sup>. Y Trías entiende esta masa desde un concepto de “*arte somentido a la voluntad de dominación*”. La creación artística así entendida implica la reducción de la naturaleza a materia prima, la eliminación del principio formal como principio interno a la propia cosa. Supone, asimismo, el establecimiento de un principio extrínseco que lleva en sí el principio formal e imprime *desde fuera* esa idea o forma externa en la materia prima. El arte así pensado es un ‘modelamiento’ y una ‘configuración’ que no interroga a la materia sino que la somete a idea separada preconcebida”<sup>14</sup>. En este sentido, señala Nietzsche, en efecto, que el Estado es obra de los artistas de la violencia, que imponen una forma determinada al sustrato comunitario destruido y lo ordenan en una organización centralizada. Para él, arte es, antes de nada, voluntad de poder. Pero el filósofo alemán entiende esta expresión como voluntad de dominio. Eso se muestra, sobre todo, en sus reflexiones sobre el origen del estado. “El estado es por lo mismo ‘máquina’ que ‘tritura’ todo lo que de propio tiene cada comunidad: su naturaleza, su esencia y su expresión. Esa máquina, en vez de potenciar la virtud de cada comunidad y facilitar su voluntad de expresión, elimina esas propiedades, desvirtúa lo comunitario, tiende a homologar lo singular y diferenciado de cada comunidad, definiendo a todas ellas como materia prima’ sobre las cuales ‘crea’ su propia obra ‘racional’”<sup>15</sup>. Esta determinación racional, espiritual, no puede ser considerada nunca artística. “Goethe y Hegel entendieron que el advenimiento del espíritu implica la muerte del arte: ese advenimiento se materializa en el tratamiento industrial de la cosa, en la conversión de ésta en materia prima y en el traspaso al *pensamiento racional* del impulso formal”<sup>16</sup>. El resultado de esta situación es una oposición radical: “la materia pura frente a la Forma pura, lo Informe frente a la Razón Formal Especulativa. Pero ésta, en tanto especulativa, tiene tendencia a convertir toda cosa en cosa racional, en cosa-para-sí, en cosa-para-el-espíritu, de manera que a la postre no haya más que Nada y sólo Nada”<sup>17</sup>.

La memoria que subyace a este trituramiento de la comunidad tiene a su base una idea y una percepción del tiempo que nada tiene que ver con el tiempo irrevocable del reloj. La experiencia supone, en efecto, una

<sup>13</sup> Ibíd. p. 146.

<sup>14</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 121.

<sup>15</sup> Ibíd. p. 124.

<sup>16</sup> Ibíd. p. 122.

<sup>17</sup> Ibíd. p. 125.

temporalidad de naturaleza muy diferente. No precisamente un tiempo circular, sino el principio de variación. Desde esta concepción del tiempo y la memoria, la experiencia puede reescribirse como “un movimiento, pero un movimiento que reposa en sí como la variación reposa en su propio tema”<sup>18</sup>.

2

Vivimos, ya se ha dicho, en un mundo espiritualizado que ha perdido *la memoria mítica de las cosas*. De ahí que en nuestro mundo, “la verdadera memoria, la memoria de experiencia o memoria del corazón esté sujeta a la ciega fuerza del azar, sea ‘memoria involuntaria’. Habría que decir, en prolongación del discurso de Benjamin, que hay memoria involuntaria allí donde impera la memoria de la voluntad. O que la memoria es involuntaria precisamente porque la voluntad se ha apoderado de la memoria de las cosas”<sup>19</sup>. En términos proustianos: “sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido ‘vivido’ explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como ‘vivencia’”<sup>20</sup>. En consecuencia, azar y dispersión son, entonces, los únicos ‘lugares’ donde podremos reconstruir la experiencia de lo originario, iniciar el viaje que nos lleve hacia las Madres. “En la edad de la ruina de la memoria el tiempo está desmembrado. De ese desmembramiento surge la presencia de una reminiscencia. ‘De ahí que sean (en Baudelaire) frecuentes giros como una tarde’. Son días que no se unen a los restantes, sino que, como señala Benjamin, ‘se destacan del tiempo’. Su contenido ha sido fijado en lo que Baudelaire llama ‘correspondances’”<sup>21</sup>. Baudelaire fue, en efecto, uno de los poetas que hizo de la utilización de las correspondencias secretas de las cosas una de las fuentes de su poesía. Estas correspondencias tiene como contenido los días importantes, los días del tiempo de la consumación:

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* p.129.

<sup>19</sup> E. Triás, *La memoria perdida de las cosas*, p. 139. Esa ‘prolongación’ del discurso benjaminiano es, en cierto modo, la crítica que Proust realiza a la ‘memoria pura’ bergsoniana. Para Proust, “el pretérito se encuentra ‘fuera del ámbito de la inteligencia y de su campo de influencia en cualquier objeto real... Además tampoco sabemos en cuál... Y es cosa del azar que tropecemos con él antes de morir o que no nos lo encontremos jamás’”. W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, p. 126. Por otra parte, Benjamin señala que, para Proust, “las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieren después de que disminuyen las probabilidades de que las exteriores sean incorporadas a su experiencia” W. Benjamin, p. 127. Por otro lado, Benjamin comenta, respecto del novelista francés, que “cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo... Reminiscencia voluntaria y reminiscencia involuntaria perdían así su exclusividad recíproca”. W. Benjamin, p. 128.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 129.

<sup>21</sup> E. Triás, *La memoria perdida de las cosas*, p. 147.

"Lo que Baudelaire tiene en mientes con las correspondencias puede ser definido como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis... Son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. Lo que hace que los días festivos sean grandes e importantes es el encuentro con una vida anterior... Lo pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior"

Nos encontramos de nuevo con el problema del tiempo. De ahí su afinidad con Proust, Rilke y Benjamin:

"Frente a Proust, que aspira mediante la coincidencia fortuita, casual, entre el pasado y el presente, como se muestra en la 'memoria involuntaria', a liberarse del tiempo cotidiano y elevarse al tiempo lógico y estético de la obra de arte que no es cronológico, y frente a Rilke, que pretende volver realmente al pasado transcurrido, Benjamin busca en el pasado las huellas del futuro que se encuentra encapsulado en dicho pasado"<sup>22</sup>.

Trías concuerda con Benjamin: se trata de buscar en el pasado las huellas del futuro. Nuestro pensador entiende esto desde la experiencia nietzscheana del eterno retorno. En efecto, "desde la experiencia del eterno retorno la memoria del pasado se vuelve anticipación y esperanza: recuerdo del porvenir; el futuro que se gira hacia la reminiscencia. Desde esa experiencia puede llegarse a redimir todo 'lo que fue'; y hasta los propios muertos saltan de sus tumbas: son reanimados, *recreados*"<sup>23</sup>. Y es precisamente la memoria de la voluntad, la voluntad de dominio, lo que dificulta esa experiencia del eterno retorno y de la memoria del porvenir. En efecto, "es el peso del tiempo y de la historia (tiempo de dominación, historia de los vencedores) lo que cierra el ámbito de lo cultural, de lo sagrado, lo que saquea la memoria de los afectos y los sentidos, lo que destruye lo comunitario y ancestral, lo que subsume toda singularidad en la generalidad de una misma dominación"<sup>24</sup>. De ahí esa serie de preguntas con las que se cierra el texto: ¿cómo interrumpir esa larga cadena de la voluntad? ¿Cómo romper el *continuum* de la historia de los vencedores? ¿Cómo detener ese proceso hacia delante que erosiona y arrasa toda forma de pasado? ¿Cómo frenar esa marcha y reposar en el instante de la revelación?... Y es que sólo en la iluminación súbita, fugaz, repentina, imprevisible, es posible encontrar una huella de lo inmemorial, de lo sagrado..., de las moradas de las Madres.

<sup>22</sup> Ana Lucas, *Tiempo y Memoria*, F.I.M., 1995, p. 105

<sup>23</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 150

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 150.

## CAPÍTULO SEXTO

### LA ONTO-TEOLOGÍA DE LA PASIÓN Y LA RECONSTRUCCIÓN DE LA RAZÓN Y EL SUJETO

Hacer una experiencia con algo –sea una cosa, un ser humano o un dios significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de ‘hacer’ una experiencia, esto no significa precisamente que seamos nosotros quienes la hacemos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello.

M. Heidegger

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

Desde los primeros trabajos de esta variación, Trías ha tratado de volver a jerarquizar lo que, según su lectura de la historia de la filosofía, y acorde con su proyecto ontológico, fue descentrado en la modernidad poscartesiana y poskantiana, y que en el medioevo sólo pudo concebirse con referencia a instancias teológicas. La tarea consiste, en efecto, en devolver al ser su carácter de fundamento del conocimiento, aquello previo (y exterior) en relación a lo cual, se tensan las facultades cognoscitivas del sujeto. No se trata, sin embargo, de promover un retorno al realismo precrítico o a la onto-teología tradicional. Trías ha asimilado fecundamente los comentarios que la modernidad hace a la filosofía clásica. De hecho, su esfuerzo teórico está orientado, en este sentido, a la determinación de una idea de ser ocultada o silenciada desde los mismos griegos y que alcanza su culminación con la filosofía de Hegel. Su insistencia en la ‘des-construcción’ del ‘concepto’ y el ‘singular’ cuantitativo (individuo) no tiene, por tanto, otro sentido que el de liberar lo que la concepción tradicional del ser ocultaba y reprimía: un singular (como origen del conocimiento) que se revela de repente al alma concreta, pero cuya intensidad física sacude y transforma a ésta de tal modo que provoca en ella un proceso de desestructuración y reestructuración de su modo de estar-en-el-mundo y su propia autocomprensión.

Ahora bien, este proyecto *ontológico* se cruza con otro de carácter *ontológico* y de similar envergadura: el de esbozar una reconstrucción del orden racional en su totalidad (teoría del conocimiento, ética, estética, política) a partir de lo que la razón moderna (pero ya, también, la filosofía antigua) oculta y segrega (en virtud de unos compromisos ontológicos que Trías considera insuficientes y refutables)<sup>1</sup>. De hecho, la 'inversión' ontológica moderna (la precedencia del pensar sobre el ser) es correlativa, según nuestro autor, de un modelo de razón que yugula o subyuga su base pasional y sensible, o que se edifica sobre la ocultación de ésta. Como consecuencia, la idea de sujeto que define la modernidad, síntesis de Razón (en el sentido de autoposesión del espíritu) y Libertad (en el sentido de autonomía) tiende a privilegiar su autarquía e independencia respecto de todo principio exterior capaz de 'enajenarlo'. Y para Trías, esa pretensión por fundar un sujeto autónomo y libre, entendiendo por tal un sujeto activo que ha logrado dominar y vencer su base pasional, constituye una rémora que la filosofía arrastra desde los mismos griegos. Esa rémora histórica queda caracterizada por nuestro pensador como 'la ideología espontánea del filósofo'. Y así, "la pregunta obligada es, a ese respecto, por qué la filosofía parece espontáneamente abocada a fundar una razón yuguladora de su base pasional; por qué la filosofía sitúa en rango supremo y cuasidivino la libertad entendida como principio de autarquía e independencia"<sup>2</sup>.

## 2

Dos son, por tanto, las direcciones en las que trabaja el esfuerzo recreador de Trías. Por un lado, se trata de reconstruir, a partir de la 'destrucción' de las nociones tradicionales, heredadas de la filosofía griega, de sujeto y razón, una genealogía de las mismas. Se pretende, con ello, liberar y dejar al descubierto, a través del ejercicio de la escritura, toda la potencia subversiva de la revelación del singular al sujeto concreto. Y una vez que hemos accedido a ese 'grado cero' del sujeto (que entonces se funda como 'sujeto pasional') y de la razón (que entonces se revela como 'razón sufriente o pasional'), la tarea no consiste sino en plegar al pensamiento el movimiento real de esa revelación: sus efectos en el orden subjetivo. En el fondo, se trata de

<sup>1</sup> "Alcanzar un concepto de razón en el que ésta quede edificada a partir de esos genuinos 'protocolos de experiencia' que aquí llamamos momentos pasionales sería tema que excede este tratado, en el cual se pretende sugerir ese concepto en su ejercicio". E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 111.

<sup>2</sup> *Ibíd.* p. 18.



mostrar que es el sujeto pasional el que está en la raíz del sujeto epistemológico y del sujeto práctico.

Por otro lado, Trías prolonga su reflexión pasional en dirección a la onto-teología. Bajo este aspecto, la pasión aparece como el nombre más apropiado a la esencia divina. En efecto, frente a la concepción tradicional ortodoxa, para la cual, Dios constituye principio uno creador de todas las cosas, Trías se remite a San Juan (que afirma una y otra vez que Dios es Amor) para radicalizar las válidas intuiciones del joven Hegel, respecto de un Absoluto definido como Amor (absoluta conciliación de lo escindido). Para nuestro pensador, entonces, Dios, al incluir dentro de sí su propia diferencia, debe entenderse como un Dios sufriente y pasional que padece el tormento de su escisión y desgarradura, en virtud de la cual hay en él espacio de amor. "Dios sufre porque es a la vez Dos y Uno, Dos 'personas' y una 'naturaleza'. Debe alcanzar ese imposible que, secularizadamente, intentan también alcanzar Tristán e Isolda: hacer del Uno el Dos y del Dos el Uno. Ese imposible, origen mismo de la Dialéctica, determina la tercera persona, el Espíritu Santo, momento personificado de la Unión de lo escindido, momento propio del Amor"<sup>3</sup>.

En definitiva, en el presente texto, Trías, en cierto modo como culminación de un itinerario teórico iniciado con *El artista y la ciudad* y proseguido con *Meditación sobre el poder*, se propone reconstruir el orden racional en su totalidad (razón teórica y razón práctica) desde sus bases pasionales, pero una vez que hemos rescatado todo el valor onto-teológico de la pasión. El filósofo español pretende, en efecto, "pensar la pasión de otro modo a como es pensada habitualmente. No la concibo como negativa respecto a la acción, sino como positividad que funda la acción. No la concibo como rémora del conocimiento racional, sino como base empírica de éste. No la pienso tampoco como alternativa a la acción, a la praxis o a la razón, sino como principio fundador de estas instancias, a partir de presupuestos racionalistas y de una valoración real de la acción. ... Por idénticas razones no pienso tampoco la pasión como defensa de los derechos de la subjetividad frente a la objetividad, como valoración del alma frente al universo cívico y político"<sup>4</sup>. Se infiere de estas líneas que la pretensión última es concebir la pasión como

---

<sup>3</sup> Ibid. p. 55.

<sup>4</sup> Ibid. p. 11. En lenguaje hegeliano, se trata de analizar, primero, la pasión en sí, "tal como se presenta al sujeto a partir de una iluminación, todavía no objetiva o cósmica, del objeto", a la pasión para sí, "la pasión que funda a la vez el orden subjetivo y el objetivo, la pasión capaz de soportar un orden comunitario y social". Ibid. p. 75.

Idea esencial desde la que comprender el mundo y la subjetividad. La siguiente parte de este trabajo tratará de mostrarlo en toda su complejidad, procediendo mediante la revelación paulatina de los múltiples lados que la idea de pasión articula y dispara.

## DEL EROS A LA PASIÓN

### 1

La tarea que Trías acomete en este tratado es la reivindicación onto-teológica de la pasión frente a una tradición, la occidental, que la relega al ámbito de lo puramente emocional y psicológico, o que tiende a infravalorarla en relación a cierta idea estrecha y restrictiva de razón. En este sentido, la teoría platónica del *eros*, expuesta en el *Banquete*, le sirve ya, en *El artista y la ciudad*, de acceso o punto de partida para una reflexión que trata de pensar a fondo la experiencia erótica como experiencia ontológica. De hecho, se trata de abismarnos en la experiencia amorosa a través de las concepciones que históricamente se han dado (Grecia, cristianismo, Hegel) para extraer de ellas rendimiento ontológico. El *Tratado de la pasión* constituye, a estos efectos, un avance y una revisión crítica de los textos anteriores: *El artista y la ciudad* y *Meditación sobre el poder*.

Ahora bien, Trías pretende llegar a esos niveles de abstracción a partir de la experiencia del enamoramiento tomada como 'base empírica'<sup>5</sup>. Pero ya a este nivel, hay que distinguir la concepción griega del *eros*, expuesta en el texto platónico, del concepto cristiano y medieval de pasión, cuyas figuras arquetípicas lo forman el amor a dos de Tristán e Isolda, o de Abelardo y Eloísa. El texto enumera, además, las cualidades que los diferencian. El *eros* griego es un amor unilateral y no recíproco: se considera que sólo el amante es poseído por el dios o semidios, mientras que el amado es, respecto de aquél, únicamente objeto de amor, nunca sujeto amoroso a su vez. El que es amado no ama a su vez o no tiene por qué amar. En Platón, por ejemplo, la Idea es anhelada y deseada por el alma sin que de ella pueda decirse que ame a su vez. Del mismo modo se pronuncia Aristóteles. En efecto, el Primer Motor Inmóvil sería un ser que no se mueve, pero mueve a otros; que no

---

<sup>5</sup> "Analizaré, en una primera aproximación, el amor-pasión (según la expresión stendhaliana), tomándolo como fenómeno y base empírica sobre la cual esbozaré una teoría general de la pasión en revisión crítica de reflexiones filosóficas sobre este tema". *Ibid.* p. 11. Esta tarea constituye, ciertamente, "una primera aproximación". Después se tratará de revelar otros lados de la idea de pasión igualmente esenciales.

ama, pero es, sin embargo, objeto de amor. De ello se desprende una consideración del amor como estado imperfecto que debe ser rebasado y trascendido en un estado superior en el que ya no hay propiamente amor. En efecto, una vez alcanzado la unión del alma con el objeto de su anhelo, puede afirmarse que ésta deja de amar, logrando entonces máxima plenitud y felicidad. El amor constituye, pues, un estado propio de entes imperfectos. Dios, en tanto Acto Puro (Aristóteles), sería un ser estático y se hallaría más allá de cualquier tipo de movimiento (sinónimo de imperfección).

Pues bien, Trías advierte cómo, de este modo, en Platón, el peso de la dialéctica recae únicamente sobre el alma, "sin que se hable en ningún momento de una *subjetividad objetiva* que funde, desde el propio Ser, su propia movilidad... No hay, pues, reflexión de *la cosa* que el alma anhela consigo misma, ni hay, por tanto, fundación objetiva de su propio movimiento"<sup>6</sup>. Nuestro autor señala, así pues, cómo los griegos atribuyeron la reflexividad tan sólo al alma que pensaba, no al Ser. De ahí la superioridad del pensamiento del joven Hegel cuando concibe el Absoluto como Amor: absoluta conciliación de lo escindido. Sólo que Hegel no profundizó en su concepción del Amor, ya que en su filosofía madura, si bien insistió en la idea de un Absoluto desgarrado, halló su conciliación en términos de Razón y Espíritu Absoluto.

## 2

Frente al *eros* griego, la pasión, la gran pasión escenificada por los relatos medievales (caballerescos y corteses), queda caracterizada como amor a dos (el que une a él y a ella), recíproco y dialéctico (él y ella son, a la vez, sujetos de la misma pasión, o sufren la misma posesión pasional). De hecho, si el amante platónico amaba una Idea que tenía un estatuto objetivo, Tristán e Isolda son dos subjetividades que se aman. Pero lo que hace posible que ese amor sea recíproco no es tanto, o no es solamente, un 'narcisismo a dos', sino el hecho, bien singular, de que no aman tanto un supuesto ser sustancial (Tristán a Isolda, Isolda a Tristán), cuanto un devenir, un proceso, un dinamismo. La pasión es, en efecto, un amor reflexivo, esto es, un amor que no busca consumarse, satisfacerse y apagarse en la trascendencia, como retroalimentarse. La pasión viene a ser, pues, un amor que sólo busca amar (tomando este término en su sentido verbal, "siendo el que ama y el que es amado, puras formas verbales, posicionales, de un proceso, por lo demás,

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 59.

complejo y reflexivo”<sup>7</sup>). De hecho, “ese estatuto reflexivo constituye lo que propiamente debe conceptuarse como pasión”<sup>8</sup>. Por tanto, ésta, a diferencia del eros platónico, no es concebida como imperfección: no presupone ninguna carencia o falta. Por el contrario, la insatisfacción o infelicidad que tal estado proporciona es sentida como suma dicha y perfección. De ahí el constante uso de paradojas que se advierte en todo relato pasional: ‘mi alegría es mi desgracia’, ‘el dulce tormento’, etc. De ahí también que una reflexión filosófica sobre la pasión obligue a moverse en el terreno de la paradoja y de la dialéctica.

Por otra parte, Trías destaca la preeminencia que se da en las narraciones pasionales del cautiverio amoroso sobre la libertad del sujeto. En el contexto medieval se insinúa, pues, una ‘ética’ que presenta como valor máximo el cautiverio y la enajenación, por encima de la independiencia y la autonomía. Y ésta jerarquía es importantísima para lo que Trías se propone: cuestionar la ‘ideología espontánea del filósofo’, es decir, esa tendencia, presente en el pensamiento europeo desde los estoicos hasta Spinoza y los idealistas, que propone como valor máximo el principio racional de autoposesión del espíritu, o que sitúa, dentro de la escala de los valores éticos, en rango preeminente, la autarquía e independiencia respecto del mundo exterior. Reivindicar la pasión como valor ético o como fundamento de la razón subvierte entonces los postulados de la filosofía tradicional<sup>9</sup>.

### 3

Y bien, Trías comienza su texto discutiendo el despectivo juicio de que es objeto en Occidente la experiencia del enamoramiento, descrita por Spinoza o por Ortega como una enfermedad de la atención o como embobamiento. Ahora bien, ¿realmente se puede defender, si queremos ser fieles a la experiencia, es más, a nuestra experiencia, que la pasión amorosa entorpece

---

<sup>7</sup> Ibid. p. 65.

<sup>8</sup> Ibid. p. 27. En cursiva en el original.

<sup>9</sup> En efecto, desde los estoicos, la pasión pasa por ser aquello que “impide al alma ser soberana de sí misma y de sus actos. Para Kant, tendencias, apetitos y pasiones son impurezas y enfermedades que perturban y conmueven el edificio de la razón práctica y su universo de leyes universales y necesarias: la pasión es, para Kant, locura del alma, pero locura clínica (y no divina, como era Eros en Platón). El ideal de soberanía de la razón práctica convierte a la pasión en lo que debe ser sometido y dominado. El hombre alcanza su realización en tanto llega ser señor de sí mismo, de sus acciones, a través del dominio de las pasiones. Si bien puede preguntarse, con Gerhard Krüger, si llega o puede llegar a ser señor de su propio señorío. *Die Illusion liegt gerade in dem ‘ideal’ der Souveranität. Der Mensch ist Herr seiner selbst, aber nicht Herr seiner Herrschaft*”. Ibid. p. 119.

el conocimiento, o que cierra el camino a la razón? ¿Es el enamorado, acaso, una figura poco menos que ridícula, cuya voluntad se halla prácticamente anulada, o dominada por la del amado? Para nuestro autor,

“La pregunta es sin esas condiciones se empobrece la atención, o por el contrario, se ensancha y enriquece. La pregunta es si es posible dirigir la atención sin un mínimo básico emocional y pasional que remita, de muy oscura y sinuosa manera, pero acaso siempre efectiva, a un objeto de pasión –y en última instancia a la Pasión. La pregunta es si en la base misma de todo conocimiento y de toda edificación racional no actúan, como protocolos genuinos de experiencia, observaciones que se llana intrínsecamente conectadas con objetos y mociones pasionales. Pues podríamos decir con todo el derecho: ‘gracias a que esa flor evoca en el alma del enamorado la imagen o idea del ser amado puede reparar en la flor; y *a posteriori*, por qué no, fijarse en ella, contemplarla, analizarla, incluso diseccionarla...’ ”<sup>10</sup>

Desde un punto de vista epistemológico, podría decirse que el sujeto enamorado vive en un estado tal que se deja ‘poseer’ o apoderar por la realidad con que se encuentra, con la sola condición de que le evoque o recuerde, de forma metafórica o metonímica, al sujeto amado. Entonces se vuelve sensible y receptivo a muchas cosas para las cuales era antes insensible o ciego, conoce cosas que antes no conocía, comprende más y mejor, se fija en cosas en las que antes no se fijaba. Para Trías, ese padecimiento de la realidad, esa actitud receptiva provocada por el enamoramiento es lo que funda el orden del conocer y, en general, el orden racional. El sujeto ‘poseído’ por la realidad se constituye, entonces, en sujeto pasional, fundamento tanto del sujeto epistemológico como del sujeto práctico, si bien entre el sujeto pasional y el sujeto del conocimiento cabe despejar el espacio de mediación propio del sujeto estético. De hecho, podría afirmarse, insistiendo en la unidad de destino que ya Platón descubría entre la locura del enamorado y la locura del poeta, que todo enamorado se da cita con el arte, o que todo artista es un enamorado que ha sido capaz de perseverar en ese estado o que ha sabido crear o producir, desde la pasión, una obra que es expresión de amor. Así, Trías señala que el sujeto estético tiene su base empírica en el sujeto pasional, el sujeto que ha padecido o sufrido la incisión de una singularidad. Dicho de otro modo:

“Entre sujeto pasional y sujeto de conocimiento conviene, sin embargo, determinar un espacio de mediación en el *sujeto estético*, que brota en el recorrido mismo que hace el sujeto pasional por el mundo de las cosas, al asociarlas –metafórica y metonímicamente– al objeto del amor, de manera que en ese recorrido nace la expe-

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 36.

riencia poética y artística, la cual desprende, como efecto y consecuencia, el conocimiento racional, que de esta suerte queda fundado y edificado en base sólida y firme. Otra forma de enfocar el problema epistemológico es irracional, por cuanto hace recaer sobre la razón la rémora ideológica de una autodefensa del sujeto frente al componente pasional, de manera que halle en ella su salvaguarda"<sup>11</sup>.

4

Naturalmente, falta todavía por saber la razón por la cual la filosofía tiende espontáneamente a reducir el sujeto pasional, o a fundar un orden racional escindido del mundo de la pasión. Trías encuentra esta razón en el privilegio 'ético' que la filosofía ha concedido históricamente a la Acción frente a la Pasión sin caer en la cuenta de que ésta tiene virtualidades suficientes para ser pensada como síntesis de Acción y pasividad, recogiénolas en una unidad que mantiene en su interior la diferencia.

Por un lado, en efecto, desde Aristóteles hasta Spinoza y los idealistas alemanes, la Acción pasa por ser positividad éticamente cualificada. La Pasión es entendida como el opuesto de aquélla, como lo contrario de acción y actividad, y se asimila, entonces, a pasividad. Pero Trías halla en el lenguaje corriente (que, para él, es "mucho más sabio e ilustrado de lo que, a primera vista, pudiera sugerir, mantiene subterfugios y reservas escondidas que hablan de un refinado arte de pensar"<sup>12</sup>) un uso y un sentido que trasciende la dualidad activo/pasivo, manteniendo y suspendiendo, a la vez, el significado de estos términos. En efecto, cuando hablamos de la pasión de un músico, o de la de un poeta, expresamos algo más que una mera pasividad: expresamos el *poder propio* del sujeto, o mejor dicho, aquello que lo funda como subjetividad. 'Pasión' tiene, en este uso, una significación positiva: no deja de connotar pasividad, pero expresa también cierta actividad, aquella que define a un sujeto.

Por otro lado, la filosofía asimila históricamente la Pasión a sufrimiento y padecimiento, de manera que se tiende a oponer esta categoría a

---

<sup>11</sup> Ibíd. p. 37. Más adelante señala también que "el orden metafórico y metonímico -poético y artístico desprenderá, en última instancia, el orden racional, cognoscitivo". Trías no se detiene en mostrar cómo esto es posible (tampoco se lo propone, como hemos visto). Lo que sí apunta de diversos modos es que, como en el Nietzsche de *Verdad y mentira en sentido extramoral*, la metáfora y la metonimia abren caminos por donde el conocimiento puede transitar después. El propio Trías había ya trabajado esta idea en la primera variación, recordemos, a la hora de promover un 'pensamiento mágico' o un 'lenguaje en vacaciones'. Y bien, ¿no cabe leer la ontología del límite, tal y como se propone en *Lógica del límite*, como una recreación de estas ideas? ¿No estudia allí la 'génesis ideal del mundo' a partir del cultivo del espacio limítrofe llevado a cabo por arte y filosofía?

<sup>12</sup> Ibíd. p. 28.

goce, dicha, felicidad. Se asocia, entonces, acción a placer o felicidad, y pasión a dolor o sufrimiento. Ahora bien, esta oposición debe ser cuidadosamente repensada. Por Nietzsche sabemos, que ver sufrir causa placer, y que infligirlo causa más placer todavía. Pero poco nos dice el filósofo alemán de la perspectiva que de su sufrimiento tiene la víctima. En este sentido, Trías reivindica la figura del enamorado en lo que éste tiene de 'víctima'; pero una víctima que, en virtud de la pasión, se abre hacia las fuentes de sí mismo, haciéndose más aguda su atención, más plástica su voluntad, más poderoso su conocimiento<sup>13</sup>. El enamorado, por tanto, da cuenta de un padecimiento que constituye positividad, afirmación, poder, dicha, y esta dicha es siempre dicha en la desdicha o felicidad en la infelicidad:

“¿Puede afirmarse, en rigor, que esa pasión que esclaviza al sujeto amoroso (según el código del amor-pasión) le resta poder, *puissance*, o debe afirmarse, por el contrario, que es en el seno de esta pasión –suicida, mortal, dolorosa donde el sujeto llega la plenitud afirmativa de su esencia y a la expresión de toda la carga virtual o potencial de su propia naturaleza? Si así fuera, entonces sería preciso rectificar las premisas de toda filosofía que, como la spinozista (y también la fichteana, la hegeliana, por no citar también la nietzscheana, la marxista) presupone cierto nexo intrínseco entre *puissance*, poder y actividad, o entre poder, actividad y libertad. Entonces sería preciso modificar el cuadro ético que esas filosofías sugieren, el rango implícito de los ‘valores máximos’ desde los cuales muchas veces pensamos, tales como Libertad, Actividad, en síntesis conjuntiva con Poder, y atrevernos a pensar cosas tan paradójicas o chocantes como que, en última instancia, es un cautiverio, una tiranía y una forma de dominación (ciertamente singular e inconfundible con otras tiranías y dominaciones) que se expresa a través del amor-pasión, lo que debiera situarse en la máxima jerarquía ética, en una ética que será, entonces, algo distinto de lo que esta palabra espontáneamente significa, una auténtica y genuina metaética, o una ética paradójica que es menos una ética y más una patética”<sup>14</sup>.

El sujeto enamorado, lejos de querer sacudir el yugo que le aprisiona, quiere libremente su propio cautiverio y no desea otra cosa que mantenerse en esa pasión que le domina y somete. El sujeto enamorado se escinde o se desdobra “en una parte de sí, que aparece objetivada en forma de *objeto* de la pasión, bajo el carácter de dominador, y otra parte de sí, que es

<sup>13</sup> Este *Tratado* se construye sobre la distinción, trabajada en *Meditación sobre el poder*, entre poder y dominio. Recordemos, por ello, que el término ‘poder’ hace referencia al sentido spinoziano de *puissance*, mientras que el de dominio, al concepto nietzscheano-heideggeriano de ‘voluntad de poder’, como dominación. Por lo mismo, la apropiación que el poder del sujeto pasional hace del mundo se diferenciará radicalmente de la apropiación del sujeto de dominación –sujeto de conocimiento abstracto ejercida sobre una naturaleza entendida como ‘objetividad’.

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 57. Volveremos a encontrar la misma concepción de la ética como patética en la tercera variación, más concretamente en *Lógica del límite* y en *La razón fronteriza*.

reconocida como subjetividad *strictu sensu*, bajo el carácter de víctima sacrificial"<sup>15</sup>. Es lúcido respecto a ese estado y en esa paradoja busca afirmarse. El sujeto enamorado se halla y se sabe, pues, enajenado, sólo que esa enajenación es condición del encuentro con sus propias raíces. Y Trías va más allá. Para él, en efecto, "*lo que de verdad se quiere es padecer*"<sup>16</sup>, sufrir. De ahí que diferencie sufrimiento de dolor. El sufrimiento es alegría y positividad. Por el contrario, dolor es la afección que adviene cuando se deja de sufrir o padecer. Sobreviene entonces el tedio, esto es, muerte de alma, muerte del *sujeto pasional*, muerte en vida.

## 5

Ese privilegio histórico 'de carácter ético' de la Acción sobre la Pasión culmina en la modernidad con la formulación de una ontoteología, según la cual, lo propio de la sustancia divina es la Acción y la Producción. Para Goethe, en efecto, tal y como traduce Fausto, el *logos* es, en sentido propio, Acción. Pero ya antes, Spinoza comentaba que Acción y Producción definían la naturaleza de Dios, siendo la pasión déficit de acción y de razón, o rasgo de la criatura finita. Fichte, por su parte, determina conceptualmente la subjetividad a partir de una teoría de la acción. En definitiva, Trías se detiene en estos tres autores para mostrar la inclinación de la filosofía occidental, desde Grecia al idealismo alemán, a infravalorar el mundo de las pasiones en favor de una idea de Razón y Libertad concebida de forma estrecha y restrictiva.

Trías opondrá a este Dios de la filosofía, como ya hemos dicho, un Dios cuya esencia es padecer, o que crea y actúa porque previamente padece. La tesis triasiana es, pues, la siguiente: *porque* Dios padece, *por eso* actúa. No a la inversa: no crea y produce, y después padece. A esta idea llega a través de un fecundo encuentro con el Evangelio de San Juan y con la filosofía del joven Hegel, aquella en la que el filósofo alemán acertó a pensar el Absoluto como Amor: absoluta conciliación de lo escindido. Hegel pensó, en efecto, un Dios que padece y que sufre, pero no llegó a pensar lo que aquí pretende Trías: la determinación de la pasión como lo propio de la realidad divina. De hecho, Hegel no logró determinar el Absoluto como síntesis de Amor y Muerte, o de desgarró y unión, en el Amor. Por el contrario, su reflexión le sugirió que acaso no fuera Amor la palabra última del Absoluto, sino Razón, o Espíritu racional. "De haber mantenido la idea de Absoluto como Amor

---

<sup>15</sup> *Ibíd.* p. 40.

<sup>16</sup> *Ibíd.* p. 63.



hubiera evitado el cierre sistemático liminar de su filosofía o el giro especulativo final de su dialéctica, la cual se habría acaso mantenido como dialéctica *strictu sensu*"<sup>17</sup>.

6

Por de pronto, señalemos que la experiencia pasional de Tristán e Isolda, tanto en sus versiones medievales como en la interpretación wagneriana, constituye el hilo conductor a raíz del cual va abordándose la poliédrica faz de la pasión. La tesis inicial del texto es, así, que el estado de enamoramiento, lejos de cerrar el camino de la razón, como es habitual defender en los círculos filosóficos desde los mismos estoicos, más bien, parece abrirlo; o que lejos de ser vía de ceguera y tiniebla, como argumenta históricamente la filosofía, es vía de lucidez y conocimiento. Trías deja, pues, que la pasión se vaya mostrando a medida que penetramos en esa gran pasión que fue la pasión de Tristán e Isolda. Parece, entonces, conveniente iniciar nuestro recorrido sorprendiendo a la pasión en el instante mismo en el que inviste al sujeto amoroso como sujeto pasional: Isolda, a punto de ejecutar su venganza, ve los 'bellos ojos' de Tristán. Esa súbita 'revelación' tuerce los iniciales propósitos de la protagonista. Ésta deja caer la espada y contempla esos ojos. Tristán se le aparece de pronto como algo ajeno a la idea que se había formado de él. Y el texto insiste en que esa revelación corrige los conocimientos previos de Isolda (resaltando 'los bellos ojos') y actúa sobre su voluntad, de modo que su línea de acción queda entonces sustancialmente modificada. Y bien, este momento sirve a nuestro autor para criticar en profundidad la razón moderna (razón teórica y razón práctica) y la teoría del sujeto.

Por ello, nos ocuparemos, en primer lugar, de la crítica triasiana a la racionalidad moderna (razón teórica y razón práctica) y a la teoría del sujeto correlativa, para abordar, en un segundo momento, la reconstrucción del orden racional (teoría del conocimiento, ética, estética, política) y la (correlativa) concepción de la subjetividad. No se trata, sin embargo, de jerarquizar el tratamiento de la racionalidad y el del sujeto. Orden racional y noción de sujeto se corresponden. Tampoco se trata de escindir las dos líneas de trabajo que acabamos de describir. La reconstrucción va a la par que su 'des-construcción'. De hecho, él mismo afirma que no pretende destruir sino aquello para lo cual posee alguna clave reconstructiva<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Ibid. p. 53.

<sup>18</sup> Ibid. p. 12.

## CRÍTICA DE LA RACIONALIDAD MODERNA

### 1

Trías se va a replantear, primeramente, en abierta discusión con las 'filosofías de la consciencia común' (la epistemología moderna, desde Kant a Marx), la cuestión de la base empírica, o del punto de partida del conocimiento, en la convicción de que "toda filosofía que se precie es siempre filosofía de la experiencia. No hay otro punto de partida que el empírico"<sup>19</sup>. Sólo que la tarea, a este respecto, viene a ser la de replantear qué entendemos por 'experiencia', más allá de cómo la concibe un empirismo burdo (para el que el sujeto es una mera *tabula rasa*), o más acá de la 'experiencia objetiva' del 'sujeto trascendental'. Se trata, por tanto, de atender, más que a la construcción lógica del 'objeto', a la genealogía misma del conocimiento (y de la acción), al momento inicial que alumbraba todo posible saber acerca de las cosas (corrigiendo el empirismo del sujeto pasivo en un empirismo de la pasión). Ese comienzo no puede ser, en consecuencia, ni un concepto abstracto ni un *a priori* vacío de la experiencia, pero tampoco algo azaroso o arbitrario: *cualquier* fenómeno físico, *cualquier* dato. De hecho, para Trías, el problema del conocimiento, planteado en términos pertinentes, remite siempre a aquello que *produce en nosotros* conocimiento, esto es, a aquello que aumenta *nuestra potencia de conocer*, ya que la experiencia, para él, no es nunca mera confirmación y constatación de lo ya sabido y *consabido*.

Y bien, la 'base empírica' del conocimiento es siempre ese ente singular que se le presenta delante al alma cuando ésta abre los ojos al mundo. Todo radica en cómo concibamos esa singularidad. Hegel llama 'certeza sensible' a ese primer estadio del proceso cognoscitivo en el que el sujeto advierte y señala, por vía digital o exclamativa, una serie de cosas a su alrededor<sup>20</sup>. Ese punto de partida puede ser, de hecho, *cualquier* cosa: casa, flor, jardín, cielo. Pero Trías señala que este '*cualquier* cosa' no ha de ser interpretado en el sentido de una indiferencia cualitativa (el mero *dato*), ya que un singular sólo es generador de conocimiento si desprende de sí una *intensidad física* tal que 'descoloca', sacude y subvierte el alma, provocando en ella un *décalage* que se registra como asombro y vértigo (*zaumadsia*), *pathos* que ya Platón

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 12

<sup>20</sup> En *La aventura filosófica*, Trías comentará lo engorroso que es para el pensador moderno este punto de partida: a veces, acude al trozo de cera, como Descartes, y a veces, a los primeros objetos que cruzan su campo visual: he aquí una casa, he aquí un árbol, como en la *Fenomenología del espíritu*. E. Trías, *La aventura filosófica*, p. 19.

consideraba el inicio mismo de la filosofía. Por consiguiente, nuestro autor cree que ya en el punto de partida del conocimiento conviene distinguir críticamente, respecto del 'lado objetivo', y frente a Kant y Hegel, entre el mero *dato* (lo ya conocido) y el singular que puede *generar* conocimiento, pues el *dato*, como inicio de la filosofía, no es fiel a la *verdad* del pensamiento, esto es, al hecho de que "no hay *pensamiento en general*, sino cosas, acontecimientos, sucesos que *fuerzan a pensar*"<sup>21</sup>, y, por tanto, al hecho de que el conocimiento brota de la 'experiencia pasional' del sujeto, siendo éste, por ello, algo de carácter productivo, genético. En conclusión: el *dato* no es el modo originario como el sujeto hace la *experiencia* del conocimiento:

"El error consiste en creer que 'cualquier dato' es generador de conocimiento o que 'cualquier consciencia' (o para decirlo en forma que no pueda dar lugar a malentendidos, la consciencia en 'cualquier situación') puede ser sujeto receptivo de conocimiento. De hecho, sólo empieza a haber conocimiento cuando el sujeto deja de tener trato con *datos*. Dicho de otra manera, es el dato, *lo dado*, lo que impide que se produzca conocimiento. Hay conocimiento cuando, entre lo dado, se desprende una singularidad; hay conocimiento cuando se produce un singular entrecruzamiento entre la cosa y el sujeto receptivo (receptivo pasional, nunca pasivo). Hay conocimiento cuando el sujeto sufre una incisión de la cosa, o cuando ésta es expresada por el sujeto de tal manera que éste alcanza a restituir en ella lo que tiene de insoportable e irreductible, más allá de su aparecer habitual, trillado, establecido y dado"<sup>22</sup>.

## 2

En su vagar entre las cosas, el sujeto se encuentra con ellas: he aquí un libro, una casa, un árbol. Pero ¿qué experiencia hace el sujeto de tales cosas? ¿Puede constituirse ese encuentro en el punto de partida del conocimiento, o aumenta nuestra *potencia de conocer*? ¿*Produce en nosotros* conocimiento, o más bien, por el contrario, *confirma* tan sólo nuestro *saber* acerca de ellas? ¿Tiene lugar en este caso un encuentro inmediato (*físico*, no conceptual) entre el alma y la cosa? Son preguntas cuya respuesta decide el rumbo posterior de la investigación triasiana, pues se trata de mostrar que la 'base empírica' del conocimiento, lejos de remitir al concepto (cuya necesidad es reductible, tal y como advierte el empirismo, a memoria y hábito), supone un reajuste en la dirección de nuestra mirada que implica a la totalidad del alma (Platón). El inicio de la filosofía tiene, así, los rasgos de una auténtica *conversión*. Por ello, conviene diferenciar, antes de avanzar, críticamente, en la base mis-

<sup>21</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 77. Recuérdese el artículo *De nobis ipsis silemus*, del que ya nos ocupamos en la primera variación.

<sup>22</sup> Ibid. p. 74

ma del saber, entre el *dato* (lo ya sabido por *consabido*) y el *singular* que *produce en nosotros* conocimiento.

El *dato* es *cualquier* cosa en tanto que su ser se hace identificar, *a priori*, con su concepto, y, por consiguiente, no se produce *entrecruzamiento físico* alguno entre el sujeto y la cosa. De hecho, "puede afirmarse que allí donde se piensa en *conceptos* (instancias generales, con pretensión de universalidad y necesidad, que pretenden subsumir todos los particularismos que recubren) allí se privilegia necesariamente lo cuantitativo sobre lo cualitativo: sólo diferencias numéricas distinguen uno de otro los particulares subsumidos en el concepto"<sup>23</sup>. Así, al decir 'esto es una casa', lo que se hace, desde un punto de vista lógico, es identificar un singular que se me ofrece a la vista (esta casa en concreto) como un ejemplo o unidad tan sólo numéricamente diferente respecto de otras en relación a un concepto universal, válido para todos los individuos de la misma especie, en el que aquélla queda subsumida. El *dato*, por tanto, reduce el singular a mera diferencia cuantitativa, prescindiendo de los accidentes (que entonces aparecen como *indiferentes*) que como singular la definen y caracterizan.

Ahora bien, para Trías, como ya había advertido el empirismo, la necesidad lógica del concepto puede reducirse a memoria y hábito. De ahí que, desde la memoria (la 'memoria de la voluntad'), el concepto no haga otra cosa que reconducir la cosa singular a lo habitual, usual, normal, familiar o de término medio, pues "lo que llamamos género o categoría es, críticamente concebidos, nivel, promedio"<sup>24</sup>. El concepto remite, por tanto, a la experiencia común y habitual de las cosas, fruto de la memoria comunal, cultura y conocimiento establecido (lo que, en *Meditación sobre el poder*, llamaba 'estado'). Cabe decir que el sujeto, al vivir en el interior, bien seguro por cierto, de ese *mundo ya interpretado*, no hace la viva experiencia del *conocimiento*, el cual supone siempre un abandono de las estructuras fijas y estables del significado convencional para aventurarse, en soledad, por la *terra incognita* de un encuentro *singular* que conduce a la revelación-producción (pasional) de la esencia de la cosa.

En efecto, aquello que distingue al auténtico conocimiento va a ser la capacidad que un *suceso singular* (*algo que pasa o que nos pasa*, aquello inesperado que, en virtud de su *intensidad física o artística*, provoca en nosotros asombro y vértigo; por tanto, entrecruzamiento de dos líneas de fuer-

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 86.

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 91.

za: la anímica, la real<sup>25</sup>) tiene, en cuanto que afecta al alma, de corregir conocimientos previos y presupuestos, de operar una transformación cognoscitiva que, en la medida que reorganiza nuestro modo de estar en el mundo, tiene también consecuencias de índole práctica (ya que lo que hacemos depende, en gran medida, de las representaciones que tenemos de las cosas), al mismo tiempo que puede desencadenar procesos de carácter artístico en forma de gesto, palabra, música, pintura o monumento. No se trata aquí, por tanto, como ya decíamos antes, de una captación intelectual del *singular* (de hecho, el singular no puede ser 'enunciado'), ni de la *impresión* sensible de éste en la mente, entendida como *tabula rasa*, al modo del empirismo clásico, sino de una experiencia que convoca, *disloca* y afecta a todo el ser del sujeto: razón, emoción, memoria, sensibilidad<sup>26</sup>. De hecho, para Trías, la prueba acerca del valor o temple de un *encuentro físico* estriba precisamente en su capacidad subversiva respecto de conocimientos y actitudes anteriores (en su *poder*), verdadera *metanoia* evangélica o paulina. Por ello, Trías insiste en que sólo empieza a haber propiamente *conocimiento* cuando el sujeto deja de tener trato con *datos* (cultura establecida) y se enfrenta a lo imprevisto, a la singularidad irreductible, a la *diferencia* que, inesperadamente y éste rasgo es fundamental, se le *aparece* o *revela*. Y es que "sólo cuando algo se singulariza ante nuestra atención estamos en condiciones de conocerlo. Y en general de *conocer*"<sup>27</sup>. Pero, puesto que conocer quiere decir, antes de nada, "la revelación de lo exterior a uno, muestra del otro ante nosotros"<sup>28</sup>, la pregunta que es preciso responder en primer lugar no va a ser otra que: ¿qué significa que algo se

---

<sup>25</sup> Trías habla, incluso, de ocurrencias (haciéndose eco de sus primeros textos, como ya tuvimos ocasión de ver en la primera variación), "palabra enormemente expresiva por cuanto disuelve la dualidad del sujeto y del objeto (o del pensamiento y de la cosa) en un proceso único que puede, por abstracción, concebirse como 'algo que pasa por la cabeza' o bien 'algo que ocurre en la realidad', poseyendo además la gran ventaja sobre otros términos de sugerir el comienzo o el desencadenamiento de un mismo *proceso*; y de un proceso singular". Ibid. p. 71.

<sup>26</sup> Más adelante, en *Pensar la religión*, Trías comenta: "se trata de un encuentro pasional que hace posible una experiencia de conocimiento. Se produce en el tiempo, se consume en el instante. Pero ese instante interrumpe o intercepta el concepto lineal y sucesivo del tiempo. Ese instante es, para decirlo en términos de Goethe, instante-eternidad. Tiene lugar en el espacio, pero éste no es un *continuum* de nuestra representación común de espacio, sino un espacio iluminado, perfectamente diferenciado y distinguido. Lo suelo llamar espacio-luz". Ibid., p. 235. Y bien, "en dicha experiencia el sujeto consigue transformarse. Y transfigurar, acaso, las condiciones de su existencia y de su mundo. A esa experiencia se le debe llamar, en rigor, *experiencia espiritual*". Ibid. p. 236. En este *Tratado de la pasión*, Trías comienza a pensar en toda su complejidad esta experiencia.

<sup>27</sup> Ibid. p. 70

<sup>28</sup> Ibid. p. 71

singulariza ante nuestra atención? Con ello, Trías inicia un proceso que pretende llevarnos al umbral mismo en el que *el singular objetivo* a punto está de desvelarse, a su vez, como subjetividad (la cual, bien entendida, no es sino *intersubjetividad*), o en el que *lo otro* aparece de pronto como algo ajeno y exterior a la previa *apropiación*. Este encuentro se registra en el sujeto con admiración y estupor, con asombro o *zaukidsia*, esto es, con aquel *pathos* que, para Platón, constituía el comienzo mismo de la filosofía y el pensamiento, comienzo que desencadena un proceso de conocimiento y acción, o conocimiento-acción, en el bien entendido que tanto lo uno como lo otro son consecuencias del propio proceso pasional, el encuentro sensible con *lo otro* de la propia subjetividad. Por ello, conocer, en sentido estricto, viene a ser auténtica *experiencia* personal de liberación<sup>29</sup>.

Pues bien, ¿cómo se concreta ese proceso que conduce al *singular objetivo* al límite entre la apropiación subjetiva (intersubjetiva) y se hace sensible la aparición de *lo otro* (aquello exterior que excede el previo *saber*, la previa *apropiación* de la cosa)? Esta pregunta puede formularse de otra manera: ¿cómo hemos de concebir los términos del conocimiento? ¿Cómo ha de entenderse el singular sensible, o mejor, la experiencia radical del *suceso singular* (*encuentro físico* entre el alma y el singular? De esta manera, entramos en el núcleo especulativo más interesante de este texto: una concepción del conocimiento como *posesión pasional* (pues “el término pasión expresa el movimiento o proceso conectivo entre el sujeto y el objeto”<sup>30</sup>) que convoca una noción de *singular* en polémica con las reflexiones epistemológicas al respecto

---

<sup>29</sup> “Todos los caminos metódicos de ‘liberación-salvación’, todas las propuestas de *metanoia*, desde Platón a San Pablo, desde San Agustín a Descartes o a Kant, o desde Hegel a Marx o a Nietzsche, o a Freud, sean ‘religiosos’ o ‘filosóficos’ (lo cual, dentro de la cultura occidental, constituye acaso una distinción ociosa) son *propuestos* (como proyectos de *paideia*) en esta coyuntura de la ‘selva oscura’ o ‘noche oscura del alma’”. E. Trías, *La aventura filosófica*, p. 64, n. 4. Cabría recordar aquí aquella idea del último Foucault, recogidas en el volumen *Hermenéutica del sujeto*: “En la época moderna la verdad ya no puede salvar al sujeto. El saber se acumula en un proceso social objetivo. El sujeto actúa sobre la verdad, pero la verdad ha dejado de actuar sobre el sujeto. El vínculo entre el acceso a la verdad –convertido en desarrollo autónomo del conocimiento– y la exigencia de una transformación del sujeto y del ser del sujeto por el propio sujeto se ha visto definitivamente roto. No hay que buscar la ruptura en la ciencia sino en la teología. No se trata de un conflicto entre la espiritualidad y la ciencia, sino entre la espiritualidad y la fe/teología. Incluso en Espinosa, Kant, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche encontramos todavía los rastros de la estructura de la espiritualidad atravesada por la cuestión de ¿cómo tiene que transformarse el sujeto para abrirse un camino hacia la verdad (tal es el sentido de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel)”. M. Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, La Piqueta, Madrid, 1994, p. 41. Trías trata de recuperar, pues, una noción de verdad que tiene directa consecuencia en la autocomprensión y en la praxis del sujeto.

<sup>30</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 67.

y, en particular, con las tesis hegelianas ("llegar a formarnos una Idea de singularidad en polémica con las reflexiones en curso sobre este tema -y en particular con las tesis hegelianas será el principal objetivo de las páginas que siguen"<sup>31</sup>) y una concepción trágica del sujeto, como *sujeto pasional*, en polémica con 'las filosofías de la conciencia común', que hace del *pathos* de asombro y vértigo, provocadas por la revelación de lo imprevisto, momento inaugural de un viraje-viaje hacia las fuentes más remotas del ser, y que en arte y filosofía encuentran su expresión privilegiada.

Trías se propone recrear, pues, el problema filosófico fundamental de la filosofía moderna y, en particular, postkantiana: el problema del conocimiento, problema que, para nuestro autor, se estrella, desde Aristóteles a Hegel y de éste al empirismo lógico, con la cuestión del singular. En efecto, la filosofía suele partir del presupuesto de que por singular se entiende una indicación numeral sobre la cosa, en la medida en que, se cree, aquél sólo se diferencia cuantitativamente de otras cosas. Por esta vía, singular es algo innombrable, pero objeto de una indicación numérica mediante *deixis*. Ahora bien, apoyándose en el lenguaje corriente, Trías reivindicará otra concepción de singular. Conocimiento se dirá entonces del singular irreductible, que si bien no puede ser 'enunciado', sí puede dar lugar a enunciación (en forma de obra artística). Y bien, la *pars construens* de la reflexión triasiana va a tener lugar previa 'des-construcción' de lo que por conocimiento entiende la cultura moderna, fruto del cruce que se produce, a partir de Kant, entre epistemología y política.

### A) Crítica de la noción moderna de conocimiento

#### 1

La novedad que plantea Descartes respecto de la filosofía antigua y medieval es el 'giro gnoseológico' del pensamiento. De ahí que el problema fundamental de la filosofía moderna, desde Descartes a Kant, y desde Fichte a Hegel, sea la cuestión del conocimiento. Ya Kant planteó, como cuestión previa al pensar de la cosa o al pensar del ser, la reflexión crítica del conocimiento, es decir, del propio conocimiento sobre sí mismo. Kant establece, por tanto, como prioritaria la cuestión del conocer sobre la cuestión del ser. En su primera *Crítica*, el conocimiento se comprende como construcción del objeto por parte de la conciencia trascendental. Mediante las formas *a*

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 67.

*priori* de la sensibilidad (espacio y tiempo), el sujeto confiere al dato innominado procedente de la experiencia una forma sensible que luego será elaborada intelectualmente por los conceptos espontáneos del entendimiento. El sujeto trascendental construye, entonces, un *objeto* válido para cualquier conciencia racional.

En este sentido, Trías señala cómo la experiencia que trata de fundamentar Kant es ya una experiencia abstracta, del mismo modo que el sujeto que la construye es un sujeto igualmente abstracto y escindido respecto de los sujetos empíricos. La filosofía moderna legitima esta pretensión argumentando que se trata de fundamentar un conocimiento universal y necesario, válido para todos los hombres, para la humanidad en general, y, por tanto, que esté libre de particularismos inesenciales, en una conciencia común, propia de todo ente racional (sujeto trascendental). Este sujeto deberá ser nítidamente diferenciado del sujeto empírico que soporta las estructuras trascendentales del conocimiento universal y necesario. Lo que así se funda es, sin embargo, un sujeto abstracto (en la medida que no se concreta en ningún sujeto empírico) y un conocimiento, igualmente abstracto, que pasa por alto las diferencias que produce en los sujetos empíricos el encuentro con las cosas. Trías señala:

“El error de muchas epistemologías consiste en concebir un sujeto abstracto de conocimiento, universal y necesario, que, al parecer, experimenta una no menos abstracta, por universal y necesaria, ‘experiencia’, en la cual, parece nivelarse, en pleno esplendor de la noche aquella en que todos los gatos se vuelven pardos, todos y cada uno de los múltiples protocolos de experiencia que son registrados según un orden numeral que excluye toda valoración cualitativa de los mismos. Todo ello en nombre de la objetividad, por cuanto parece ser que se pretende alcanzar ‘conocimiento objetivo’, conocimiento que, de ser alguna cosa, es siempre conocimiento intersubjetivo, lo cual, bien entendido, es aquello inercial que queda o resta en ‘todos’ los sujetos cuando hemos abstraído lo que a cada uno de ellos haya podido afectarles”<sup>32</sup>.

De esta forma, la conciencia que se sitúa en el punto de partida de la filosofía moderna es, pues, igual para todos, bien democrática por cierto, pero que hace abstracción de las diferencias cualitativas de los encuentros singulares (entre el sujeto concreto y el singular), y se muestra, por tanto, como lo más indiferenciado. De hecho, dato y sujeto trascendental son términos correlativos: si el *dato* se pretende ‘objetivo’, lo es en la medida en que su-

---

<sup>32</sup> Ibid. p. 76.



prime o hace abstracción de las diferencias de tales encuentros singulares y los sume en un concepto universal de término medio. Igualmente, el *sujeto trascendental* es universal en la medida en que se constituye en fundamento común, previa uniformización conceptual de las diferencias de los encuentros singulares, donde asentar las fuentes del conocimiento, de manera que éste valga para toda la humanidad, para todos los hombres, sin filtrar particularismos inesenciales, que deberán atribuirse al sujeto empírico. Por ello, la realidad humana quedará escindida entre el sujeto trascendental, portador de la riqueza de la universalidad, y el sujeto empírico, portador de particularismos inesenciales. Sujeto y objeto son reducidos, pues, a concepto: se borra la singularidad plena y esencial, tanto del sujeto como de la cosa, para construir sobre ambos un concepto universal pero vacío. Y pensar con conceptos consiste, en esencia, en eliminar las diferencias cualitativas, reteniendo sólo las diferencias numéricas.

Cabe preguntarse, pues, a qué se debe, en rigor, que el conocimiento adopte en la modernidad la forma de la objetividad. ¿Qué significa, en efecto, este intento de fundar un conocimiento que se quiere 'objetivo' en una 'conciencia trascendental'? ¿Por qué se toma como punto de partida de la filosofía la conciencia común? Para Trías, más allá de las razones ideológicas, tal y como se presentan en el discurso consciente, es necesario encontrar la respuesta en el proyecto que define la modernidad y en el acontecimiento que lo encarna: la Revolución francesa y la constitución de una *sociedad civil*. Y en los esfuerzos teóricos por pensar un sujeto epistemológico que estuviera *a la altura de los tiempos*, la filosofía cruzó esta tarea con la constitución del sujeto político.

## 2

Para Trías, las razones de fondo del proyecto moderno de fundamentación del conocimiento son, en parte, políticas. Así, nuestro pensador procede a desenmascarar, en un gesto audaz, la íntima relación que en la modernidad, guardan la teoría política (la democracia parlamentaria) y la epistemología, el saber y el poder sociopolítico<sup>33</sup>. La Ilustración francesa, en efecto, asentó en la conciencia europea la noción abstracta de Hombre y de

---

<sup>33</sup> Ya en *Meditación sobre el poder*, Trías había señalado: "Hora es ya de que las usuales parcelaciones de campos y actividades hallen, en profundidad verdadera, su lugar de juntura y emanación: ese punto de refracción en el que la teoría política y epistemología, Saber y Poder, hallan su núcleo de unión, su fundación, su principio". E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 93.

sus incuestionables derechos en franca oposición a la vida cultural y política del Antiguo Régimen. Igualmente, consagró los valores de la Libertad y la Igualdad como auténticos artículos de fe, sustitutivos de la religión entonces cuestionada, perdiendo así el carácter alegórico que hasta entonces los había sostenido. El ámbito que permite unificar a todos los hombres es, pues, la esfera política, en la que se constituye el sujeto político. Y de esa unificación se obtuvo la abstracción Hombre, sobre la cual, se edificará la teoría moderna del conocimiento. La idea de Hombre-en-general perderá también su estatuto alegórico y, reificada, pasará a ser *prejuicio* (Gadamer), *creencia* (Ortega) desde la cual se organizará la época burguesa.

“Se parte de la conciencia común porque, en el fondo, se cruza, consciente o inconscientemente, un proyecto epistemológico y un proyecto político, o porque se adopta como sujeto de conocimiento al sujeto político. Entiendo por sujeto político aquel que se constituye en el siglo XVIII y da lugar, con la revolución francesa, a lo que modernamente hay que entender por esfera política y por conciencia política: una esfera y una conciencia que sólo a partir de estas fechas alcanzan autonomía, logrando emanciparse, primero en el terreno de las ideas y los proyectos, luego en el terreno de las realidades, de otras realidades en los cuales se hallaba, en siglos anteriores, afincada, fueran esos territorios determinados por las leyes oscuras del elemento familiar o por las leyes trascendentes de la religión. Para que haya esfera política y sujeto político ha de constituirse, como sustrato de la misma, la *sociedad civil*, la cual implica el cuestionamiento de la tradicional *comunidad*. El concepto adecuado a esa mutación fue pensado por Rousseau en el término *volonté generale*: un *querer* cuyo objeto es la Generalidad, lo que trasciende cualquier particularismo de casta, familia o estamento, lo que borra las diferencias de cualidad en una unidad y generalidad abstracta que sólo permite diferenciaciones numéricas”<sup>34</sup>.

Así, todos los esfuerzos teóricos del idealismo alemán desde Kant hasta Hegel irán encaminados a elaborar y legitimar filosóficamente la nueva experiencia social, cultural y política que estaba llevando a cabo por aquellos momentos el pueblo francés: la organización de un gobierno del pueblo en base a los principios de Libertad e Igualdad. Este será, en consecuencia, el sello del *Zeitgeist* ilustrado. De este modo, la reflexión moderna sobre el conocimiento está determinada, para Trías, por la experiencia de la Revolución francesa, que prevé la constitución de un orden democrático que realice en este mundo las Ideas de Igualdad y de Libertad preconizadas por los ilustrados franceses. Pero la creación de un orden igualitario en el orden civil va a comportar la represión de los elementos empíricos, individuales y subjetivos de la voluntad en aras de una Voluntad General (Rousseau). Se

---

<sup>34</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, pp. 81-82.

trata, por tanto, de crear un sujeto político universal vaciado de diferenciaciones subjetivas y válido para todos. Y sobre este sujeto se construyó la nueva epistemología.

3

La esfera política parece unificar a todos los hombres 'desde arriba' (como diría Habermas). Pero, como indicábamos antes, ello produce en el sujeto la escisión entre el sujeto físico y el sujeto moral, entre el paseante solitario y el sujeto que quiere la voluntad general, entre el orden de la naturaleza y el orden de la razón práctica, entre comunidad y sociedad. Hegel intentará la reconciliación de estos ámbitos, en la esfera política, a través del estado, y en la esfera filosófica, a través del concepto, y concebirá la Historia como el despliegue progresivo del Espíritu Absoluto o Idea. En este sentido, la tesis doctoral de Trías (*El lenguaje del perdón*) tratará de mostrar cómo esta reconciliación, en Hegel, puede llevarse a cabo previa exclusión del componente físico-pasional del sujeto, sobre el cual había reflexionado en los escritos frankfurtianos. Así se explica que, después de él, Marx desfondara el sujeto político burgués en el sujeto económico, revelando a éste como auténtico sujeto de necesidad subyacente al supuesto sujeto libre e igual. El proletariado, consciente de sí, depositario de la humanidad, se constituirá, de este modo, en el verdadero sujeto histórico capaz de cancelar y superar, mediante la revolución, la escisión del cuerpo social en dos bloques de conflicto en lucha a muerte, y de crear un orden histórico sobre las ruinas de la prehistoria.

Marx tratará de pensar, pues, también un Sujeto único, universal y necesario, que 'en sí' es la propia Humanidad, el demiurgo de la historia, que, siendo la abstracción misma, se le supone la absoluta concreción. De hecho, en el marxismo, eso que *en sí* es común puede llevarnos, a través del trabajo histórico y del proceso dialéctico objetivo de transformación de la naturaleza en industria, a ser, como proyecto de futuro, en-y-para-sí. El universal abstracto deviene, en este proceso histórico, universal concreto. De este *telos* histórico, resultado de la mediación del trabajo, se espera la reconciliación definitiva entre hombre y naturaleza, en la que ésta será al fin adecuada a la esencia humana, en tanto trabajada por él (siendo su esencia, el trabajo). Y, entretanto, se mantiene el prejuicio del siglo XIX: el prejuicio político, que Marx reconduce al prejuicio económico. En efecto, será en Marx en quien el mito de la consciencia común alcance matices absolutamente mesiánicos. Y sobre ese mito se edificará el problema epistemológico. Así, para Lukács, el

proletariado se convertirá, en tanto clase autoconsciente de sí como sujeto de trabajo, en el verdadero sujeto de conocimiento y, en tanto sujeto de la revolución, en la clase con misión redentora de la Humanidad, esclavizada en el orden burgués, y que sólo en el estado comunista alcanzará su propia autoconciencia.

4

Como vemos, en los planteamientos filosóficos que van de Kant a Marx y sus discípulos, se privilegia la conciencia común correlativa a un conocimiento universal y necesario. Esto se va a deber, según nuestro autor, a un entrecruzamiento de la problemática epistemológica con el proyecto político y social que define la modernidad, a saber, la constitución del Estado y la economía capitalista. Se trata, en efecto, de interpretar las diversas dimensiones de la experiencia (conocimiento, ética, estética, política) desde los principios que fundamentan la constitución del orden socio-político democrático, de manera que éste aparezca justificado y legitimado. Así, cabe establecer la conexión entre ciencia y democracia: lo que la ciencia es al saber, la democracia lo es al orden político. Por ello, Trías puede decir que la razón que gobierna hoy la cosa pública, la Razón Formal Especulativa (que tiene en la ciencia su patrón productivo, su horno de fragua y constitución), es una razón democrática que "limita al norte con la estructura de axiomas y postulados formales que constituyen los fundamentos, concebidos como infundados, de las ciencias [y] al sur con un mundo concreto en el que encarna el modelo social que resulta de la aplicación de ciencia y tecnología a sociedad"<sup>35</sup>.

Pero este planteamiento de la problemática epistemológica, que se entrecruza con el proyecto político, oculta, precisamente, la naturaleza esencial y radicalmente estética (lo radicalmente estético es la sensibilidad individual, como ya había dejado claro Kant en su tercera *Crítica*) del conocimiento. En efecto, para el pensador español, el problema primero del conocimiento (su base empírica) sólo puede plantearse con rigor si lo entendemos como un problema de naturaleza *estética*, pues sólo la estética introduce un criterio de diferenciación en la base misma del conocimiento, que permite plantearlo desde sus propias raíces físicas, como potencia del conocer y como conocimiento de una singularidad. Este criterio de diferenciación hace referencia a la intensidad física que un singular desprende de sí, y que, por tanto, le hace saltar de la generalidad de término medio del concepto o lo habitual.

---

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 79.

El conocimiento es, pues, primordialmente, cuestión de *aisthesis*. Desde los griegos, el termino *aísthesis* está relacionado con los modos de percepción del ser a través de nuestra sensibilidad (que es, respecto de aquél, pasivo). En la modernidad, Kant va a dar el nombre de 'estética trascendental' al análisis de las condiciones formales de la sensibilidad del sujeto trascendental, y, en concreto, al espacio y al tiempo como formas *a priori*, universales y necesarias, que elaboran sensiblemente el dato innominado de la experiencia. El sujeto kantiano del conocimiento es, por tanto, un sujeto activo que pone aquellas condiciones a partir de las cuales puede llegar a pensar y conocer el mundo que se ofrece a su sensibilidad, pero no es del todo activo y espontáneo en razón de que subsiste un dato último que le viene, por así decirlo, de Afuera, sin que pueda considerarse él mismo factor o creador del mismo. Ese dato remite a una misteriosa Cosa-en-sí, de la que nada podemos decir, que hace que el dato sea, para el sujeto epistemológico, algo que le viene de recibo y ante lo cual es *pasivo*. Por consiguiente, Kant pensó el sujeto estético en la encrucijada entre formas *a priori*, universales y necesarias, como son el espacio y el tiempo según él llegó a concebirlos, y la irreductible *empiría* de un dato 'externo'. Sólo que ese dato, en buen empirismo, era cualquier dato que pudiera afectar a cualquier conciencia sensible, sin que a ese primer y decisivo nivel se introdujera una instancia crítica discernidora entre aquellos datos de conciencia reductibles, por vía de hábito y memoria comunal, a generalidad, es decir, cultura y conocimiento establecido, *dado*, y aquellos sucesos singulares susceptibles de afectar al sujeto sensible hasta desencadenar en él expresión artística. Dicho con otras palabras, Kant no introduce la distinción crítica entre *dato* y *singularidad*, uniformando en el *dato* ambas especies de *singular*, y obligándose, al final del recorrido crítico, en la *Crítica de la capacidad de juzgar*, a recuperar la otra, pero por vía indirecta y dislocada, en la medida en que ya no constituye objeto de conocimiento.

En efecto, con Kant, la estética que había nacido con Baumgarten tomando el significado de *scientia cognitionis sensitivae* o ciencia de la razón análoga<sup>36</sup>, pasa a ser una dimensión autónoma de la conciencia subjetiva fundada en el sentimiento de lo bello, pero privada de toda vinculación con el conocimiento. Pues bien, el objetivo de nuestro pensador va ser sintetizar estos dos sentidos de la estética kantiana. Decir, pues, que el *conocimiento*

---

<sup>36</sup> Según la interpretación de José Jiménez, esta forma de razón recoge aquello de lo que la razón del racionalismo no puede por sí misma dar cuenta, y que se hace coincidir fundamentalmente con la esfera de las artes J. Jiménez, *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 31.

tiene una base estética querrá decir, entonces, que su fundamento es, sí, una estética trascendental que establece las condiciones de posibilidad del conocimiento, pero en el bien entendido que la estética a la que aquí se hace referencia es la 'estética' que Kant aborda en la *Crítica del Juicio*, y en la que tiene lugar el encuentro de un sujeto empírico (no la 'conciencia común') con un suceso singular (no con *cualquier cosa: dato*). La estética tiene que ver con emociones pasionales más que con datos y enunciados. *Conocimiento* es entonces, originariamente, el encuentro *estético* (individual, sensible, estético: pasional) de la cosa y el sujeto. Y este encuentro es tal que produce o genera una expresión artística que recrea la singularidad del objeto, o un discurso filosófico que expone la idea que el singular artístico recrea. Arte y filosofía se hermanarán como formas privilegiadas de conocimiento (conocimiento no científico, sino iluminativo).

Por otra parte, la crítica que Trías dirige a la subjetividad kantiana es la de que es pensada como acción productora que da forma a un dato incognoscible, material, frente al cual el sujeto es meramente pasivo. Kant, pues, no trasciende la dualidad de lo activo y lo pasivo en el sujeto receptivo o sujeto pasional, un sujeto que sintetiza, sin anulárnas, actividad y pasividad. Sólo así podrá elaborarse una teoría del conocimiento que no sólo supere a los tradicionales racionalismos y empirismos, sino al mismo Hegel, que pretende ser una superación de ambos, pero que, en el fondo, mantiene, con la filosofía clásica, el común denominador de la *pasividad* del sujeto de conocimiento.

"Más acá y más allá del sujeto abstracto y de su abstracto objeto subyacen los dos únicos términos relevantes para enfocar la cuestión del conocimiento... Esos dos términos son el sujeto pasional y su correlato 'objetivo', por decirlo así, el suceso singular. Lo que hace pasional al sujeto es, como vamos viendo, su compadecimiento, su hacerse uno, en posesión, con el suceso singular.... Eso que entonces pasa desencadena conocimiento nuevo y praxis nueva, es decir, crea y produce conocimiento y acción. Eso que pasa es lo singular irreductible, constituido en perpetua lucha contra toda previsión supuesta por lo que se llama conciencia común"<sup>37</sup>.

El conocimiento toma, por tanto, por base empírica una *experiencia estética* por la que *pasa* un sujeto empírico concreto que, contra sus ideas previas y su voluntad, es 'atacado' por una singularidad irreductible, como la visión de los 'bellos ojos' de Tristán por parte de Isolda. En ese instante, el sujeto empírico sufre en su sensibilidad esa singularidad irreductible

---

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 76

y se constituye en *sujeto pasional*. Esa revelación –la de los ‘bellos ojos’ de Tristán– actúa, no sólo sobre el conocer, sino también sobre el querer, de manera que afecta a las intenciones iniciales de la protagonista –la venganza por la muerte de Morold, su tío. Esto significa que el sujeto conoce y actúa porque previamente ha padecido o sufrido la incisión de un singular. O que alcanza nuevo conocimiento y nueva acción porque previamente ha padecido una revelación. La pasión es, pues, la condición de posibilidad de que haya producción, que siempre es producción pasional de acción y conocimiento.

## B) Sobre *singular e individuo*.

### 1

Todo consiste, pues, en llegar a formarnos una idea de singularidad en polémica con las ideas en curso sobre este tema. Para Trías, en efecto, la modernidad hereda acríticamente de la filosofía clásica la tesis según la cual, *individuum est inefabile*<sup>38</sup>, es decir, que del singular sensible sólo es cognoscible su *eídos*, su *morfé*, el universal, del que aquél es, en cuanto *individuum*, mero *ejemplo* o representante, siendo su más íntima particularidad y especificidad algo inalcanzable por el entendimiento en la medida en que, en último término, es *materia*, lo en-sí incognoscible (Platón, Aristóteles, Kant) o bien, manifestación sensible de la Idea: el universal concreto (Hegel). Ello es así porque, según nuestro filósofo, se tiene una noción cuantativa de singular, como ‘in-dividuo’.

Y bien, esta relación del universal y del singular es la que impera en la ‘filosofía del concepto’, siendo una relación de *dominio* por cuanto difumina las diferencias entre las cosas, haciéndolas uniformes, para subsumirlas en *conceptos*<sup>39</sup>. El concepto define, en efecto, las cosas como Identidad y Diferencia. En él, se da forma inteligible (coherente, lógica y manipulable) a lo uniforme, homogéneo o idéntico de varios particulares, los cuales, pasan a ser definidos, sin embargo, negativamente como *individuos*, es decir, portadores de una *diferencia indiferente*. El conocimiento conceptual es, pues, una forma de dominio, pues dominar significa “subsumir lo singular en el concepto, determinando el supuesto de lo concebido como sustancia individual inefable que sólo numéricamente se diferencia de otras sustancias individuales e

---

<sup>38</sup> Este adagio es una expresión escolástica que podría tener su origen en la teoría de la sustancia aristotélica. Arist., *Categorías* 1b 7; *Metafísica* 1034a 6 ss.

<sup>39</sup> E, Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 24.

inefables”<sup>40</sup>. Trías llega a afirmar que esta subsunción del singular en el universal se lleva a cabo con vistas a domesticar la irreductibilidad del singular encontrado en nuestra experiencia cotidiana. Así, cuando decimos de una cosa determinada que ‘es *x*’ (p.e., ‘esto *es* una hoja de papel’, ‘esto *es* un árbol), lo que hacemos no es sino vaciar a esa cosa singular que nos sorprende del efecto de sorpresa que hemos sentido y con la que *la cosa* nos ha cautivado o nos ha *poseído*, cargándolo sobre nuestra subjetividad con el objeto de “dar con lo que suponemos ser el meollo real mismo de la cosa, aquello que ‘resta’ de nuestra propia puesta entre paréntesis”<sup>41</sup>. Naturalmente, no llegamos a ser conscientes de que ese reparto entre lo que procede de la cosa y lo que ‘añadimos’ nosotros no deja de ser una abstracción que sólo *a posteriori* efectuamos. Pero mediante este mecanismo, auténtico *mecanismo de defensa*, aquello mismo que habíamos entrevisto, la singularidad propia e irreductible, se desvanece como el mismo vapor de agua.

## 2

La pretensión de Trías es alcanzar una idea cualitativa de singular que remite a la intensidad física o artística con que irrumpe. Para determinar esa noción de ‘singular’ que subvierta las tesis que la filosofía ha defendido desde los griegos, nuestro filósofo acude a la savia del idioma español, en su uso corriente y ordinario, con la convicción de que éste “es, seguramente, mucho más sabio e ilustrado de lo que, a primera vista, pudiera sugerir, mantiene subterfugios y reservas escondidas que hablan de un refinado arte de pensar”<sup>42</sup>. De allí va a extraer dos sentidos fundamentales del término ‘singular’ y va a fecundar su discurso a partir de este nuevo análisis.

Singular tiene una primera significación cuantitativa, más habitual y frecuente, de algo que, en su unidad, se opone a plural. Así, la gramática nos enseña que el número del nombre o sustantivo se dice de dos maneras: singular (uno) y plural (varios). Lo que al ‘singular’, pensado así lo destaca de otros singulares es ser no más que otro respecto a otros, siendo la prueba de esa alteridad una diferencia meramente numérica. Se podría decir que es el *singulare tantum* de la escolástica, eso que es *meramente* singular, algo que sólo cuantitativamente se distingue de otros singulares, y que, por ello, constituye, según Hegel, una *diferencia indiferente* que hace abstracción de to-

<sup>40</sup> Ibid. p. 25.

<sup>41</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 70.

<sup>42</sup> Ibid. p. 28.



da cualidad. Por esta vía puede determinarse qué sea *individuo*, a saber, una noción de carácter negativo que indica algo que no puede ser ulteriormente dividido o diferenciado sin dejar de ser *eso que es*, siendo *eso que es* meramente una unidad respecto de otros singulares subsumidos igualmente en el universal abstracto. Por ello, de la *esencia* particular de este singular, como ente sensible distinto a otros, incluso de su misma *especie* o *género*, no cabe decir nada en la medida en que *individuum est inefabile*. El hecho de que aparezca como un 'no ser más que otro' priva al sujeto de captar su diferencia, su particularidad, su unicidad. Y la tarea de Trías es, precisamente, pensar lo *impen-sado* por el concepto, llegar allí donde éste no *puede*. Y ello, en razón de que por singular se entiende generalmente una indicación numeral y cuantitativa.

Ahora bien, en un segundo nivel quizás más originario, decimos que algo es 'singular' si se muestra de un modo distinto a como *suele* presentarse, si hay un él una diferencia que lo resalta de la cotidianidad y nos resulta, por ello, sorprendente, chocante o curioso. En este sentido, 'singular' no se opone a 'universal' sino, por el contrario, a usual, cotidiano, normal, ordinario. Así se explica que, para subrayar o enfatizar, respecto de un 'singular', que su rareza o particularidad es en él insistente o recurrente, digamos que 'es realmente singular'. Con ello se quiere dar a entender la imposibilidad de subsumirlo en ningún concepto que le sea adecuado, pues su *intensidad física* desborda y excede la generalidad de aquél. De esta forma, el 'singular' alcanza una significación netamente *cualitativa*, haciendo referencia a la *intensidad física* que, como fenómeno sensible, desprende de sí. Esta intensidad fuera de lo común es lo que provoca, en el sujeto que la padece, asombro y vértigo, *zaumadsia*, constituyéndose, por ello, en el inicio mismo de la filosofía y del arte.

### 3

El pensador español nos quiere prevenir, antes de seguir adelante, de una interpretación equivocada y errónea de lo que constituye la 'singularidad' del singular: la tendencia involuntaria a identificarla con lo maravilloso, extraordinario o insólito que se espera consciente o inconscientemente (por expectativa cultural, psicológica o social no reconocida). En este caso, nuestro juicio o voluntad inmuniza al objeto sobre el cual recae del carácter mismo que le atribuimos. Esta concepción de singular es, ciertamente, un falso singular, pues no favorece el encuentro del sujeto con el otro, o con

lo otro, y ello porque es precisamente la subjetividad, bajo la forma de deseo o de prejuicio, la que se interpone en el encuentro. Por el contrario, *eso que pasa* la irrupción de una presencia en nuestro espacio cotidiano, que obliga a corregir juicios y valoraciones es siempre lo que no corresponde, lo que no puede responder a ninguna expectativa ni es objeto de ninguna esperanza, consciente o inconsciente. De hecho, es precisamente lo que se *cruza* en una orientación activa y resuelta de la voluntad, *lo que se encuentra, lo que se halla*, pero en el bien entendido que es siempre algo que está en el margen mismo del camino. Es decir, el singular no es el *Grial* tan ansiosamente buscado por Parsifal en su obsesiva *quête*. Tampoco es el hombre fantaseado por la imaginación desbordante de Madame Bovary, con el cual, ésta espera vivir una aventura sentimental que reproduzca las peripecias que ha leído relatadas en sus años de lectura novelesca. Por el contrario, lo singular es siempre un *undo* de tensiones que ejerce su 'poder a distancia' desde el borde mismo del camino, obligando al sujeto a detenerse, a reparar en él, a interrumpir su avance. Es, por tanto, "aquello que nos deja descolocados allí donde esperábamos hallar cobijo cotidiano"<sup>43</sup>. Sin embargo, no es algo necesariamente sublime o extraordinario, sino más bien lo más casero y familiar, lo habitual, lo cotidiano, lo de todos los días. Es, por decirlo de algún modo, la imprevista o desprevenida diferencia que encontramos en lo normal, en el bien entendido que esta diferencia es, en el mayor de los casos, pequeña, leve, sutil. De hecho, para nuestro autor, es siempre la pequeña diferencia la que produce el acontecimiento, esto es, la emergencia del 'suceso singular'.

Esta modalidad de singular ha de entenderse al margen de la tradicional estructura conceptual que lo opone a 'universal', e interpretarse, desde la memoria, como lo más familiar y cotidiano, pero, desde nuestra experiencia, como algo opuesto a lo habitual, normal, o previsible. La singularidad *salta*, entonces, de la generalidad de la *experiencia común*. *Eso que pasa* es, entonces, una súbita irrupción, una sacudida que ocurre al margen de nuestra voluntad y que, en cuanto tal, convoca a *Mnemosyne*, la memoria involuntaria que nos retrotrae al origen olvidado, a la morada de las Madres, que guardan el secreto de todas las cosas. El singular fuerza, de esta manera, "a interrumpir un determinado tempo (de vida, de escritura, de lectura, de tráfico)"<sup>44</sup>, a suspender y a detener el curso temporal cotidiano, para sumergirnos en una *iluminación* fugitiva que despierta abruptamente la memoria involun-

---

<sup>43</sup> *Ibíd.* p. 99

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 101

taria (Proust, Benjamin), o, al decir de Trías, la memoria perdida de las cosas, y que revela, con ello, la *verdad* que guarda aquél en su interior. "De hecho lo singular es lo que alcanza a abrir la memoria a sus raíces inmemoriales, yendo más allá de la memoria de la voluntad (voluntad que, no se olvida, es inconsciente)"<sup>45</sup>.

*Verdad y Memoria*: se trata, entonces, de recrear el origen de la cosa, origen ocultado a la memoria de la voluntad, pero que permanece, como un presentimiento, en nuestro inconsciente. Sólo hace falta la irrupción de lo singular para que despierte de su letargo. Y seguir el camino por él indicado. Lo que se produce entonces es *poíesis*, *téchne*, arte, pues el singular es, en su esencia, invitación amorosa a la producción artística, que no ha de entenderse según el sentido que le atribuye la experiencia estética moderna, sino como *producción*, progreso que, al convocar los orígenes olvidados de la cosa, es un regreso a la raíz inmemorial de la misma.

"Lo que se revela como singularidad es aquello que puede dar lugar a expresión artística, aquello que puede producir en el cuerpo y en el alma que padece la incisión de eso que se revela ('sus bellos ojos') una *respuesta artística*, sea en forma de gesto, de expresión, de enunciación, de poema, de cántico... Eso significa *interpretar la pasión*, en el sentido musical del término. Eso que se alcanza a recrear prueba su temple artístico en su *capacidad de evidencia*, lo cual significa revelación de la singularidad incomparable de la cosa, lo que la hace ser lo que es y sólo eso que es, lo insubsumible en otras cosas, eso que el poeta dice cuando enuncia 'sus bellos ojos'..."<sup>46</sup>

Trías sintetiza así los rasgos de una forma de experiencia (la experiencia de la *consciencia común*) aquella que hace de la 'memoria de la voluntad' la forma de memoria de un sujeto consciente que vive una temporalidad lineal como fondo sobre la cual puede destacarse una experiencia del 'singular' que convoca a la 'memoria involuntaria' del 'sujeto pasional'. *Eso que pasa* es, así, respecto del sujeto pasional, la "emergencia del exterior interno a su interior (eso que llamo aquí raíz inmemorial de la memoria) a la vez que del exterior externo al interior (eso que llamo aquí cuerpo externo)"<sup>47</sup>, la cual emergencia provoca en el sujeto un estado de asombro, de quietud, de pasmo, que desde Platón ha sido interpretado como una especie de *déjà vu*, y que se constituye en el principio mismo de la filosofía. Solamente en el infi-

---

<sup>45</sup> *Ibíd.* p. 102

<sup>46</sup> *Ibíd.* p. 73.

<sup>47</sup> *Ibíd.* p. 102

nito se juntan esas dos líneas paralelas, pero este punto o ese momento es algo que permanece enterrado y bien olvidado en la memoria involuntaria.

4

Trías insiste en que la irrupción del singular ocurre al margen del camino, de nuestra voluntad, “en la línea delgada y frágil que limita el área de lo que puede llegar a afectarle y el mundo inconcreto de lo que constituye para él lo arcano”. En esa delgada línea u horizonte trascendental desfila la procesión de objetos que pueden sumir al a subjetividad en un estado de pasmo que predisponga a un querer que es un padecer. Del mismo modo, en esa delgada línea se constituye la base misma del conocimiento, pues eso que se padece puede ser origen o causa de una construcción teórica. Nuestro pensador concluye, así, que el conocimiento se constituye, “en el límite mismo entre lo que se sabe y lo arcano, en ese punto de ‘flotación’ al que en mi libro *Metodología del pensamiento mágico* llamaba, siguiendo a Lévi-Strauss, signo flotante”<sup>48</sup>. En esa línea hunden arte y filosofía su comercio con el misterio, su lugar, su sentido.

5

En *Filosofía del futuro*, Trías pondrá de manifiesto que estas aco-taciones arrancadas al lenguaje corriente, al lenguaje ordinario, permiten distinguir dos *modos de ser* del singular sensible ser *meramente* singular (lo que antes llamaba *dato*) y ser *propiamente* singular (lo que antes llamaba *singularidad* o *singular*). El ser *meramente* singular es una indicación numérica respecto de un universal previamente constituido, y es la noción de ‘singular’ que impera en una cultura para la que el ser es concepto y el individuo algo cualitativamente inefable. Heidegger ya había puesto de manifiesto en *Ser y Tiempo* cómo la metafísica, al plantearse el problema del ser, tiende a resolverlo de una manera errada como un concepto extremadamente general y abstracto (de ahí luego el desvanecimiento del concepto mismo de ser y, por ejemplo, el vuelco del ser en la nada, de la *Lógica* de Hegel) que se obtiene en virtud de la observación que todos los entes tienen en común. El ser de una modalidad de ente determinada es, por tanto, lo que todos los entes de esa clase tienen en común: el universal. Y según la tesis tradicional, lo que se conoce propiamente del singular sensible es el universal, lo común a muchos particulares, pues el singular es, en cuanto individuo, incognoscible. Pero en cualquier

---

<sup>48</sup> Ibid. p. 101.

caso, hace referencia a la experiencia griega del ser, según la cual, el ser es lo máximamente inteligible y cognoscible. Conocer es, así, captar, mediante el entendimiento, la forma del ente, lo que propiamente *es* del ente, siendo *aquello que es* algo que se *realiza* de modo idéntico en sus ejemplares individuales, el universal, que, en la modernidad, pasa a ser una representación (que se convierte en concepto real concreto) que unifica las semejanzas de los objetos en una identidad abstracta que se realiza en cada uno de aquellos de forma *igual*, independientemente de sus diferencias. Y bien, lo que se conoce del particular no es sino la identidad de la representación. La *diferencia* del particular respecto de tal abstracción queda así exorcizada, reducida a algo meramente fenoménico, sensible, de orden cuantitativo, esto es, a una diferencia numérica, que hace del particular *individuo*. Esa diferencia es, por tanto, indecible, porque de lo contrario sería *representable*. Y desde Deleuze sabemos que la representación es precisamente la ocultación de la diferencia<sup>49</sup>.

Y bien, el principio o instancia crítica inmanente que va a permitir tal distinción va a ser la noción *estética* de poder, la intensidad física o artística que desprende un fenómeno desde sí. Y el pensador español se va a preguntar cuál es el modo originario de dación del singular, el singular cuantitativo o cualitativo, pues bien es cierto que ante la irrupción del singular cualitativo podemos optar por reducirlo a concepto o a generalidad. Sin embargo, Trías va a señalar justamente que al conocer de esta manera, “vaciamos esa cosa singular que nos sorprende del efecto de sorpresa que sentimos, hasta dar con lo que suponemos ser el meollo real mismo de la cosa, aquello que ‘resta’ de nuestra propia puesta entre paréntesis”; y ello, “en ignorancia de que ese reparto entre lo que procede la cosa y lo que ‘añadimos’ nosotros no deja de ser una abstracción que a posteriori efectuamos”<sup>50</sup>. Mediante este mecanismo, auténtico *mecanismo de defensa*, lo que habíamos entrevisto, la singularidad propia e irreductible, se desvanece como el vapor de agua.

### C) La constitución trágica del sujeto pasional.

#### 1

Si en *Filosofía y Carnaval*, Trías había logrado distanciarse de la concepción moderna de sujeto en virtud de su adhesión al estructuralismo y de una interpretación de la ‘muerte del hombre’ foucaultiana en el sentido de

<sup>49</sup> Deleuze, G., *Différence et répétition*, P.U.F., París, 1968, pp. 7-41.

<sup>50</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 70.

una negación implacable del sujeto sustancial en favor de la multiplicidad de máscaras que preceden, delimitan y acosan a una de ellas que se fosiliza en virtud de condicionantes sociales, tanto en el *Tratado de la pasión* como en *Lo bello y lo siniestro*, aunque precedido por una breve mención en *La memoria perdida de las cosas*, el autor español procede a replantear el problema del sujeto, a partir de sus propias reflexiones, frente a la concepción de la subjetividad en la modernidad (de Descartes a Kant, de Fichte a Sartre). Para Trías, el sujeto no se constituye nunca desde sí mismo, desde un acto originario y fundador en el que el yo se pone como yo ante sí (idealismo). Tampoco es un sujeto soberano de sus actos que reprime su base pasional (estoicos, Spinoza) para emerger como subjetividad libre y autónoma. Trías discute, por tanto, los fundamentos de la subjetividad entronizada por la Ilustración: Razón y Libertad. Para él, el sujeto remite, en cambio, a un principio fundacional que le precede, que le es externo y al que queda *sujetado*. Ese principio externo es el *suceso singular*, y el sujeto empírico que lo *padece* se constituye en ese momento como *sujeto pasional*. Sujeto pasional es, entonces, aquel que se deja padecer. En ese padecimiento, el alma se enajena, sólo que esa enajenación funda la subjetividad (identidad), haciendo posible el encuentro del alma con sus propias raíces esenciales. La pasión viene a ser, así, lo que *sujeta*. En ella fracasa la 'ideología espontánea del filósofo'.

No hay que interpretar, sin embargo, *sujeto pasional* y *suceso singular* como dos líneas paralelas, sino como un entrecruzamiento. *Sujeto pasional* y *suceso singular* (u ocurrencia: *lo que pasa, lo que nos pasa*) son "dos procesos reales que se encuentran, en el sentido spinozista del 'encuentro'. Son dos líneas físicas que se cruzan, dos series de variaciones que se entrecruzan, y que en el intersticio producen singularidad, algo irreducible a cuanto los constituye como objetividad"<sup>51</sup>. El *suceso singular* lo es siempre, pues, para un sujeto que lo padece y que en ese instante se constituye en *sujeto pasional*. Éste es, pues, un sujeto que *se deja* padecer o que quiere un "querer más genuino que el activo, un *querer que es padecer*"<sup>52</sup>. Y Trías insiste en resaltar es "el sujeto sería *efecto y resultado del poder de la pasión*"<sup>53</sup>, el padecimiento de *lo otro*. En esta *apropiación*, que para el sujeto es *sujetación* a un principio exterior, queda fundada la subjetividad, en el bien entendido que el sujeto pasional está a la raíz del sujeto epistemológico y del sujeto práctico, y que entre sujeto pasio-

<sup>51</sup> Ibid. p. 76.

<sup>52</sup> Ibid. p. 101.

<sup>53</sup> Ibid. p. 29.

nal y sujeto de conocimiento se constituye el *sujeto estético*, que brota en el recorrido mismo que hace el primero por el mundo de las cosas, al asociarlas, metafórica o metonímicamente, al objeto de amor, de manera que en ese recorrido nace la experiencia poética y artística.

## 2

En definitiva, el *sujeto pasional* es pasional, antes de nada, porque padece la revelación del singular. Ese padecimiento no es pasivo (como sí, en cambio, opina el empirismo), sino receptivo, creador, productor. De hecho, eso que sufre el sujeto desencadena en él una posibilidad de respuesta en forma de gesto, danza, monumento, pintura, melodía: la irrupción del singular es, pues, una auténtica invitación al arte. Y esa obra artística recrea o interpreta lo sufrido (en el sentido musical del término 'interpretar'). De esta forma, aquello que se alcanza a recrear prueba, entonces, su temple artístico en la capacidad de evidenciar la singularidad incomparable de la cosa, aquello que hace que una cosa sea 'esa' cosa y no otra. De todo ello nos ocuparemos en el siguiente epígrafe.

Por otra parte, el sujeto pasional es pasional porque ama su propia escisión, porque quiere libremente su propio cautiverio y se afirma en él. La pasión de Tristán e Isolda, y la de su pertinente sombra, *Don Giovanni*, ponen de relieve, para nuestro autor, que la pasión es algo que compromete al sujeto a riesgo de su propia vida, es decir, que la pasión se juega siempre sobre el horizonte de la muerte. De todo ello nos ocuparemos en el epígrafe posterior.

## LA RECONSTRUCCIÓN DEL ORDEN RACIONAL

### 1

El proyecto triasiano consiste, en líneas generales, en reconstruir el orden racional en su totalidad (epistemología, ética, estética, política) a partir de sus fundamentos pasionales, que fueron negados, ocultados o silenciados por la filosofía moderna e, incluso ya, desde los estoicos. Para ello, se enfrenta, en primer lugar, al problema filosófico por excelencia de cualquier filosofía postkantiana: el problema del conocimiento.

Para Trías, ya lo vimos, el problema primero del conocimiento es siempre el de su base empírica, es decir, el de su punto de partida. La tarea consiste, por tanto, en atender al momento inaugural de una ruta teórica que

aumenta nuestra potencia de conocer. Este punto de partida debe cruzarse con la estética y no con la teoría política, como ocurre en la modernidad. En este sentido, Trías deja claro que lo que *produce* conocimiento no es *cualquier* cosa que se me presente ante la mirada ('esta hoja de papel') sino un *suceso singular*, irrupción de algo insólito, *extraordinario*, que salta, para un sujeto empírico que en ese instante se constituye en *sujeto pasional*, de la generalidad del concepto universal o de la experiencia habitual y cotidiana de las cosas, provocando en él asombro y vértigo, esto es, un *décalage* entre el alma y lo real, o una sacudida y subversión de su previo modo de estar-en-el-mundo. El singular irrumpe entonces en nuestras vidas. Y esta irrupción se produce en un espacio iluminado (espacio-luz) y en una especie de tiempo suspendido que, a falta de otra palabra, sugiere lo que suele llamarse 'eternidad' (o instante-eternidad)<sup>54</sup>. Esta suspensión o detención del tiempo lineal convoca a la memoria involuntaria, que cruza e interrumpe la 'larga cadena de la memoria de la voluntad' (Nietzsche) y nos hunde o sumerge en el pasado inmemorial. De hecho, como ya comentábamos en otro capítulo, singular es lo que alcanza a abrir la memoria a sus raíces inmemoriales, quizás al Origen, al lugar-sinlugar donde residen las Madres, tejedoras de todo lo existente. Y en este regresar a las fuentes, a lo originario late ya con fuerza el progreso, el paso hacia delante: la creación artística. El singular es, entonces, invitación al arte. De ahí que pueda decirse que arte es, precisamente, "cuanto hunde nuestra memoria de la voluntad, surgida como contrarrestación a la fuerza fluvial del Olvido que nos posee al nacer, en las aguas primigenias de lo inmemorial"<sup>55</sup>.

## 2

Por consiguiente, el arte no es, para Trías, expresión de una subjetividad, sino producción de sentido que recrea la singularidad del singular padecido, y con ella y en ella, nuestra realidad cotidiana y habitual. De hecho, el arte tiene en la pasión su base empírica, de manera que aquello que el sujeto sufre puede constituirse en la materia prima de obra artística. Así, puede decirse que arte es "esa singularización que la pasión hace posible en la expresión; o que es el efecto que produce la pasión en el mundo, o el ejercicio del poder pasional sobre el mundo: una apropiación de lo real que, sin embargo, se diferencia radicalmente de la apropiación que el sujeto de domi-

<sup>54</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 102.

<sup>55</sup> *Ibíd.* p. 103.



nación -sujeto de conocimiento abstracto realiza sobre una naturaleza convertida en 'objetividad'"<sup>56</sup>. El arte es, en definitiva, fruto (concepción) de la apertura amorosa al singular, ya que "eso que sufre el sujeto desencadena en él una posibilidad de respuesta, o abre un campo virtual en donde puede alumbrarse la expresión artística, la cual es una determinación productiva de ese padecimiento o pasión en una expresión que acierta a *recrear* lo que hay de singular en la cosa revelada"<sup>57</sup>. El sujeto es 'atacado' (o 'poseído') por una singularidad, y el padecimiento que ello comporta lleva al alma a la concepción de la Idea del singular, que es aquella que recrea la obra de arte: "hay, pues, formación de una Idea en tanto hay padecimiento, pasión, generadora, por lo tanto, de acción y conocimiento"<sup>58</sup>. Ahora bien, la auténtica verificación se produce en la recepción pasional de otro sujeto, que, en la fruición artística, se deja compadecer por la misma fuerza pasional.

Así, según Trías (siguiendo a Nietzsche), a la base del conocimiento racional, precediéndolo y fundándolo, está la *poíesis* artística, entendida como el modo más originario de hacer brotar la *verdad*, la *singularidad* del singular. En este sentido, sólo después del encuentro con el singular, que ha podido generar *poíesis* artística, y en virtud de una operación abstracta del entendimiento, podrá tener lugar una aproximación lógico-racional y científica a la cosa, al singular. El conocimiento científico tiene su fundamento empírico, pues, en la irrupción pasional de la singularidad de la cosa. "De hecho, la ley es resultado y efecto, por vía de la *mímesis*, generadora de costumbre, y ésta de memoria y hábito, de la expresión artística"<sup>59</sup>.

### 3

El arte nos desnivela, pues, respecto del conocimiento común, que, entonces, es cuestionado e invitado a una elevación, a un aumento de potencia, previa destrucción de ideas recibidas y previa corrección de hábitos mentales y corporales. El arte es, por tanto, una necesidad (Rilke: *Cartas a un joven poeta*), pero una necesidad más fuerte e incuestionable que la necesidad legal y lógica, dado que ésta, en tanto es reductible a memoria y hábito, puede ser corregida por la singularidad. Y esta singularidad artística es ya

---

<sup>56</sup> *Ibíd.* p. 39.

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 73.

<sup>58</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 89.

<sup>59</sup> *Ibíd.* p. 92. Esta relación entre la ley y el singular se remonta ya al texto *La dispersión*. Véanse los capítulos cuarto y quinto de la primera variación. El concepto de *mímesis* ya lo hemos trabajado en el capítulo anterior (*mímesis* como posesión pasional).

una perspectiva o pauta con la que medir las cosas del mundo. En efecto, la obra de arte reorganiza nuestra visión del mundo, introduce pautas, patrones, principios de poder desde los cuales el mundo se jerarquiza según el más y el menos. "La obra de arte acierta a dejarnos ver lo que siempre vemos, pero de tal manera que sólo entonces *vemos*; alcanzamos entonces visión *propia* de lo que antes, creyendo ver, nunca veíamos. Desde ese instante vemos el mundo *desde* esa visión que comunica la obra de arte, o vemos cuando menos multitud de sensaciones mundanas ordenarse desde y a partir de esa visión, que es por esta razón verdadera y etimológica visión, es decir, Idea, Forma, mirilla desde la cual puede al fin verse el mundo en su verdad"<sup>60</sup>. Como dirá después en *Filosofía del futuro*, "no es desde la idea o concepto de 'silla' -como creía Platón como conocemos, por reflejo o copia de esa idea, el objeto físico 'silla' (siendo el arte copia de esa copia para Platón). Es desde la *silla singular* que nos aparece como *símbolo artístico* (la silla de Van Gogh) desde donde reorganizamos, reinterpretemos y vemos de forma renovada el universo o colectivo formado por 'la silla'"<sup>61</sup>.

Esta recreación artística, para Trías, nos devuelve a la cosa, "que es siempre presentida y barruntada, pero que sólo a través del arte es alumbrada. El haberla barruntado hace que, al percibirla como expresión artística, la resintamos en el registro familiar y de lo *déjà vu*, de ahí que el arte, más que desviarnos de lo habitual, nos lo recrea, o bien alumbra nuestras costumbres, sólo que desde aquellas raíces en donde afincan, que son las raíces mismas del recuerdo"<sup>62</sup>. El arte es entonces espacio privilegiado donde el sujeto (estético) se reencuentra con las fuentes mismas de la memoria inmemorial, memoria que es, asimismo, memoria de aquel lugar en el que Naturaleza y Cultura hallan su acontecer común. De ahí que insista en que todo progreso, en arte, es siempre, a la vez, regreso a esas fuentes, y este progreso trata de reimplantarlas en la facticidad histórica.

Para Trías, pues, el arte conduce a la verdad, no a la realidad<sup>63</sup>, pero en el bien entendido que, como ya había señalado en *Meditación sobre el poder*, no hay una Verdad última, y que esas pautas o principios de poder que introduce la obra de arte pueden ser reinterpretados desde pautas superiores o principios más intensos. De hecho, "siempre es posible y pensable un lugar más elevado que aquel que hasta ahora puede pasar por patrón, por pauta.

<sup>60</sup> Ibíd. p. 98.

<sup>61</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 137.

<sup>62</sup> Ibíd. p. 91.

<sup>63</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 99; *Lo bello y lo siniestro*, p. 77.

En el buen entendido que toda interpretación nueva es reinterpretación de las anteriores, recreación de creaciones, que eran a su vez recreaciones, de manera que cada nueva expresión artística acierta a dar con la razón implícita o explícita de otras expresiones con las cuales se ha fecundado, con las cuales ha compadecido, de cuyos contenidos se ha dejado imbuir y poseer"<sup>64</sup>. Pensemos en el ya clásico ejemplo de la *Odisea* de Homero y del *Ulises* de Joyce, de manera que, como comentó Borges, *Ulises* pueda considerarse anterior y prefigurando la *Odisea*; o en el del *Otello* de Shakespear y el *Otello* de Verdi.

En cualquier caso, Trías nos viene a señalar que el arte, en cuanto creación que es recreación de otras recreaciones, viene a ser "expresión capaz de redimir las masas pasionales, las pasiones convertidas en cosas, hasta girarlas hasta su propia fuente"<sup>65</sup>. De hecho, lo que llamamos 'realidad' no es sino la cosificación de procesos pasionales, lo que en *Meditación sobre el poder* llamaba 'estado': lo que *está*. Lo que es-ahí sin ser, lo que existe sin esencia, lo que es como pálido recuerdo de lo que fue o como humilde anticipación de lo que está acaso por venir. En definitiva: algo privado de su fuerza creadora.

#### 4

En razón de todo ello, Trías explica (o, mejor, recrea) la noción de 'protocolos de experiencia' del positivismo de la siguiente manera:

"Lo que se llaman 'protocolos de experiencia' son siempre transcripciones de sucesos singulares que han despertado nuestra atención en razón de su contenido pasional; pero esto suele olvidarlo la filosofía, al menos a la hora de ejemplificar; y en los ejemplos, como dije cierta vez, se revela muchas veces la verdad de una teoría, que quiere ilustrarse en ellos, cuando en verdad se edifica sobre ellos... Los protocolos deben pensarse jerarquizadamente, según si expresan mas o menos valor, entendiendo por valor y por juicio de valor intensidad artística. El conocimiento está intrínsecamente vinculado al valor, expresa un valor y se distribuye en 'cantidades intensivas' de valor que miden, jerarquizadamente, el mayor o menor conocimiento"<sup>66</sup>.

Y es que la pregunta que había guiado desde el principio su investigación sobre la pasión es la de "si es posible dirigir la atención sin un mínimo básico, emocional y pasional que remita, de muy oscura y sinuosa manera, pero acaso siempre efectiva a un objeto de pasión y, en última

---

<sup>64</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 98.

<sup>65</sup> *Ibíd.* p. 103

<sup>66</sup> *Ibíd.* p. 75.

instancia a Pasión. La pregunta es si en la base misma de todo conocimiento y de todo edificio racional no actúan como protocolos genuinos de experiencia, observaciones que se hallan intrínsecamente conectadas con objetos y mociones pasionales"<sup>67</sup>.

En el comienzo del conocimiento (y de la acción), está, pues, el fenómeno de la pasión, es decir, la condición de posibilidad de que haya producción, que es siempre producción de acción y conocimiento. El conocimiento es, pues, originariamente, 'posesión pasional': padecimiento receptivo del singular, que tiene lugar en la línea delgada y frágil que limita el área de lo que puede llegar a afectar a un sujeto y el mundo inconcreto de lo que constituye para él lo arcano. En esa delgada línea, el padecimiento o posesión pasional desencadena obra artística, o un 'protocolo de experiencia': los 'bellos ojos' de Tristán. O *Jetzt aber tagts!*: ¡Y ahora amanecer!, con cierto matiz intraducible de la expresión *aber*.

Trías inicia así un proceso que trata de reconducir la ciencia al arte, es decir, trata de dar una concepción de la ciencia desde un punto de vista artístico o estético, programa éste que fue propuesto por Nietzsche en la etapa de *El nacimiento de la tragedia*. Por arte (*poíesis*), el pensador español va a entender fundamentalmente toda expresión de creatividad, y, por creatividad, el movimiento que desencadena toda posesión pasional. Para el conocimiento esta concepción va a tener importantes consecuencias: no hay conocimiento verdadero o falso sino constelaciones de ideas con una determinada capacidad para interpretar la experiencia. El problema de la ciencia es, por tanto, el problema de cómo hacer para que aumente su poder, el problema de su intensidad artística. "De hecho, no hay verdad, pero siempre puede haber más verdad, de manera que una teoría es tanto más verdadera cuanto mayor capacidad tienen de probar su temple en la corrección de enunciados básicos sobre los cuales se levantan otras teorías. Pero en el buen entendido que esos enunciados tienen un soporte pasional, o son la expresión, implícita o explícita, de revelaciones de la cosa a través de mociones pasionales que han llegado a expresión y han originado una reflexión o teoría"<sup>68</sup>.

## 5

Por consiguiente, el inicio mismo de la filosofía no puede ser 'esta hoja de papel', tal y como apunta Hegel, sino la exclamación hölderli-

---

<sup>67</sup> Ibid. p. 36.

<sup>68</sup> Ibid. p. 75-76.

niana *Jetzt aber tagts!*, del poema *Wie wenn am Feiertage*. Aquella frase constituye, como dice el propio Hegel, abstracción y generalidad lingüística, y precisamente por ello, para Trías, no puede enunciar, como sí lo hace la segunda, el verdadero comienzo del saber de la consciencia fenomenológica. *Jetzt aber tagts* señala, así, el inicio de una 'fenomenología corregida', ya que en ella superamos la abstracción y la generalidad lingüística, y nos sumergimos en la palabra llena de sentido que constituye una elaboración artística de la *singularidad* irreductible de un suceso singular que ha sido *padecido* por un sujeto. Frente a este padecimiento de lo singular irrepetible, el *dato* se muestra como nuda abstracción intelectual cuyo cordón umbilical con la vida y el ser extramental ha sido cortado. De ahí que Trías objete a Hegel que 'esta hoja de papel' no es ningún 'protocolo de experiencia', es decir, que a su base no hay ningún padecimiento pasional. De hecho, "Hegel falsea su experimento fenomenológico y epistemológico al partir de protocolos de experiencia irreales por irrelevantes, 'ahora es de día', 'ahora es de noche'"<sup>69</sup>. El pensador alemán espera obtener lo más concreto y singular de abstracción en abstracción. Lo cual es, ciertamente, cuestionable. Y "de este arranque falseado se resiente toda su filosofía, pero en particular su estética, que hubiera debido generarse de su antropología, allí donde estudia el 'alma natural', situándose en el comienzo mismo del itinerario fenomenológico, iluminando e irradiando desde ese comienzo cuantas figuras fenoménicas pudieran encontrarse *a posteriori*, que serían entonces formas y figuras del sujeto estético, sujeto de cuyas raíces inconscientes y preconscious hubiera podido brotar edificarse, en base firme, todo el universo subjetivo, objetivo y absoluto del espíritu, en su aparecer y en su ser, en su mostración como fenómeno y en su revelación como *logos* y razón de ese fenómeno, o en la liminar expresión creativa de esa razón *logos* como naturaleza, espíritu finito y finalmente espíritu absoluto<sup>70</sup>. Para Trías, pues, de la progresión de abstracciones y vaciedades no puede obtenerse lo más concreto y singular. Éste ha de afirmarse ya desde el principio de la aventura fenomenológica con una positividad plena y absoluta que lo *diferencie* del concepto común y universal: *Jetzt aber tagts*. Hegel no llegó a esta idea por cruzar, como hicieron todos los pensadores hijos de la Revolución francesa, el problema epistemológico y el problema político.

---

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. 79

<sup>70</sup> *Ibíd.* p. 80.

## LA PASIÓN COMO FUNDAMENTO DE COMUNIDAD Y SOCIEDAD: LA PASIÓN EN-SÍ Y PARA-SÍ

### 1

Trías se propone ahora pensar positivamente la pasión y, en lo posible, acceder a una definición adecuada de la misma. La base empírica sigue siendo la pasión de Tristán e Isolda, o la de su pertinente sombra, *Don Giovanni*.. En ambos casos, los protagonistas hallan en la muerte su horizonte de consumación. La pasión es, de hecho, algo que insiste, una y otra vez, por sobre los obstáculos y resistencias con que se encuentra. Y, en este sentido, puede afirmarse que compromete intrínsecamente la misma subjetividad, ya que en la alternativa última y definitiva (pensemos en el final de la ópera mozartiana) entre afirmarse en su pasión, o arrepentirse, el sujeto pasional prueba su temple entregando su vida. "La pasión, por tanto, es algo que compromete al sujeto a riesgo de su propia vida, está en jerarquía superior respecto a la vida y trama relación intrínseca con la muerte"<sup>71</sup>. Al afirmarse en la pasión, el sujeto pasional se entrega a la muerte, pero ésta es vencida por aquélla, a pesar de su aparente victoria.

La pasión se juega, por tanto, al borde del abismo y del precipicio, aquel que se le abre a Don Juan al final de su recorrido escénico. En ese instante en que se afirma en su pasión, el valedor de los placeres alcanza su máxima libertad, ya que podemos llamar libertad, en este contexto, "a la inmolación de la propia *vida* pasional a la Pasión: se produce a través del crimen o de la muerte"<sup>72</sup>. Pasión viene a ser, pues, aquí, ese exceso que compromete al sujeto con las fuentes de su ser, enajenándolo y fundándolo a la vez. "Es, pues, la *esencia* del sujeto (alteridad inconsciente que funda la identidad y mismidad del propio sujeto, raíz de su fuerza y de su poder propio intransferible)"<sup>73</sup>. Cabe decir, pues, que uno es su propia pasión, o que cada cosa (sea individuo, grupo, texto o partitura) es el sello que la pasión deja en ella. La pasión es, en último término, la que hace y deshace todo: la que crea y recrea la subjetividad a través de la inmolación y sacrificio de ésta. Lo que se va configurando, así, es un 'yo', una 'identidad', incluso una historia. "De ahí la naturaleza pasional de Dios, la *cosa misma*, o si se quiere decir de forma eufemística, *das Seyn*"<sup>74</sup>. Pero ¿cómo dar un paso en nuestra comprensión de la pasión?

---

<sup>71</sup> Ibid. p. 116.

<sup>72</sup> Ibid. p. 117.

<sup>73</sup> Ibid. p. 118.

<sup>74</sup> Ibid. p. 121.

A la hora de comentar la pasión de Tristán e Isolda, nos detuvimos en ese momento en que Isolda padece la irrupción de los 'bellos ojos' de Tristán. Se trataba de mostrar esa revelación súbita como 'protocolo primero de experiencia', como base empírica del edificio racional. Pero al avanzar en la lectura del libro, esos ojos se van 'animando'. De hecho, resultan ser ojos que también miran. La verdadera base empírica de la pasión viene a ser, pues, 'unos ojos que miran unos ojos que miran esos ojos'. Lo que ve el sujeto son, por tanto, los ojos que le miran y en tanto que le miran. Y lo que entonces se instaure es una relación: algo que destruye el carácter sustancial de los ojos y el carácter unilateral de la aprehensión formal de los objetos. Importa subrayar esa categoría de relación. "Así que avanzamos por el terreno de la subjetividad, la idea de relación se yergue como primera y esencial, por encima de cierta idea cosificada de sustancia, incluso de subjetividad. O bien esas ideas de sustancia y subjetividad deben ser concebidas desde esa idea de relación"<sup>75</sup>. De hecho, la relación constituye la superación del solipsismo del sujeto erótico y prepasional que no alcanza a percibir en el otro aquello que de él, y sólo de él, procede, su *mirada*"<sup>76</sup>. De hecho, Tristán e Isolda aspiran a disolver la cópula 'y' que los separa, para devenir un fluido amoroso y musical. Y, para Trías, esta leyenda medieval constituye una profundización esencial en la lógica del deseo y de la pasión que conviene ahora abordar.

Antes de nada, Trías diferencia deseo de pasión. "El deseo es a la pasión lo que, en terminología hegeliana, es el fenómeno respecto del *logos*: el deseo es la forma inmediata de manifestarse la pasión, es pasión en su aparecer inmediato, es la pasión en tanto que *dato*"<sup>77</sup>. El sujeto deseante es, por tanto, el sujeto pasional que todavía no ha alcanzado su consumada interiorización. De hecho, se mantiene al nivel del *eros* platónico: hay escisión entre el sujeto deseante y el objeto deseado. El sujeto desea el objeto y se satisface en la negación de la entidad y subsistencia de éste. Esa negación es consumo, destrucción. Pero el deseo es de tal modo que reaparece una y otra vez. El sujeto deseante se ve, en cada caso, en la necesidad de reconocer que el objeto consumido no era el que buscaba, no era el adecuado a su apetencia.

---

<sup>75</sup> Ibid. p. 149.

<sup>76</sup> Ibid. p. 135.

<sup>77</sup> Ibid. p. 125.

Y bien, Hegel señala que el deseo adecuado a un sujeto autoconsciente es otro sujeto autoconsciente. Sólo que, según Trías, en lugar de elaborar esta genial intuición, el pensador alemán da un salto a la negación terminante de esa vitalidad en la lucha derivada de las dialécticas de la autoconsciencia sin demorarse en la insistencia del deseo, que permanece, por decir así, en la sombra. "Al decidir su dialéctica por vía de la autoconsciencia, destacando únicamente el carácter negativo de la autoconsciencia respecto a lo vital, se impide pensar sintéticamente deseo y autoconsciencia, en su doble significación negativa y positiva, vital y tanática. Esa superación abstracta de la vida y del deseo decide el rumbo de una dialéctica que sólo se consumará en el universo de una abstracta universalidad (la comunidad libre de espíritu). El deseo no insistirá en las figuras ulteriores del trabajo y de la emancipación (libertad estoica), que guardarán con él una relación unilateralmente negativa"<sup>78</sup>.

Trías sorprende, pues, en Hegel, una escisión tajante entre vida y autoconsciencia. De hecho, la sociedad (hegeliana) de autoconsciencias libres se edifica a costa de la negación del deseo. Su antirromanticismo o su afán realista le llevó a invertir la decisión romántica por pensar el deseo como instancia subjetiva divorciada del mundo de los hombres, del mundo industrial y ciudadano. El romanticismo, en efecto, pero también el mundo medieval (sobre todo, en los libros de caballerías y en la leyenda que nos ocupa), pensó el amor-pasión (el mundo de la Noche) como instancia negativa y escindida respecto del mundo social (el mundo del Día). Y Hegel invirtió este esquema haciendo del deseo y del trabajo dos conceptos o dos instancias separadas y escindidas. De ahí que el autor español se pregunte si es posible una superación de la dialéctica del deseo que no rompa con él, sino que la trascienda desde dentro, interiorizándola, sin tener que conciliar sujeto y objeto en otra esfera, la esfera laboral y social, en la esfera racional de la comunidad libre de iguales. En definitiva, se trata de "desprender esa esfera racional, comunitaria, laboral y social de la esfera pasional, medianera entre el deseo y el universo 'espiritual' (que será comprendido entonces, de forma física, o si se quiere decir así, 'materialista')"<sup>79</sup>. De esta forma, superaremos igualmente una noción de pasión negativa del orden social, tal y como acontece, por ejemplo, en la leyenda de Tristán e Isolda.

---

<sup>78</sup> *Ibíd.* p. 130.

<sup>79</sup> *Ibíd.* p. 128.



La pregunta a la que Trías debe responder en primer lugar es la de por qué Hegel se ciega esa resolución de la dialéctica del deseo en la pasión, saltando, según aquél, de forma indebida, del deseo al ámbito laboral. Y bien, la razón ha de verse, según nuestro pensador, en no haber pensado el deseo como deseo sexual, sino, quizá, como oral o caníbal, y en no haber concebido el deseo en términos triangulares, es decir, implicando un sujeto deseante, un objeto deseado y un mediador que enlazase el sujeto con el objeto (en la leyenda que nos ocupa: el rey Market, los ojos vigilantes de Brangania)<sup>80</sup>. Esta triangularidad del deseo, reconocida por Freud (en el análisis del caso Schreber) y por sus seguidores (Lacan, en efecto, define el deseo como 'deseo del objeto del deseo de Otro'), no es suficientemente reconocida por Hegel, dejándose sentir esta deficiencia en su análisis de la dialéctica de las autoconsciencias. Para Trías, así, cuando no se acepta el número tres, "se recae en el número uno, del que se intenta salir fantaseando el número dos: la negación de la triangularidad hunde al sujeto en su monádica soledad de la que sólo fantásticamente cree salir proyectando su propio desdoblamiento en otro"<sup>81</sup>. El duelo a muerte y el dúo amoroso se explican en su común no reconocimiento de los tres términos del deseo.

### 3

Hegel pensó, pues, el duelo a muerte, en olvido del dúo de amor. El romanticismo, por el contrario, pensó el dúo amoroso en fuga del mundo social. Parece, pues, que, o se marca positivamente la comunidad amorosa a expensas del orden social, o se marca positivamente la sociedad civil y estatal a expensas de la relación amorosa. Y bien, el intento triasiano consiste en trascender hegelianismo y romanticismo en la pasión, pensando sintéticamente el duelo a muerte y el dúo amoroso (que, como hemos visto, se iluminan desde el reconocimiento de la dimensión triangular del deseo). El duelo a muerte abre la pasión al orden de la sociedad. El dúo de amor abre la pasión al orden de la comunidad. En la pasión, sociedad y comunidad hallan su lugar (trágico) de juntura y síntesis. Y bien, esa reconciliación "es ya la pasión en sí y para sí, la tercera figura, comunitaria a la vez que social, en la que la divinidad pasional se expresa: es el reino del Espíritu"<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> La idea de la triangularidad del deseo la toma explícitamente Trías del libro de Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, si bien es crítico con respecto a él en algunos puntos.

<sup>81</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 137.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 139.

Volvamos a ahora al punto 2, en el que hablábamos de la superioridad de la categoría de relación sobre la de sustancia. Sólo puede aparecer profundizando en la subjetividad, o profundizando en el estadio estético. Lo ético se obtiene, pues, profundizando en el nivel artístico de la pasión. "El carácter artístico de una verdadera relación amoroso-pasional estriba menos en el carácter *bello* de la forma de uno u otro sujeto y mucho más en la expresividad resuelta en acciones en la cual discurre la relación bajo la forma de una *historia*".

### LA PASIÓN CONSUMADA: ONTOTEOLOGÍA DE LA PASIÓN

#### 1

La pasión pensada en toda su radicalidad como pasión-en-y-para-sí subvierte la visión del mundo que deriva de la fe en la estructuras gramaticales del lenguaje, estructuras que producen el espejismo de un mundo real compuesto de sustancias y cosas. La pasión habita esa 'y' que separa a Tristán e (y) Isolda. Atenta, pues, contra ese espejismo de sustancias que produce el lenguaje, incitando a disolver esa 'subjetividad' y fundirse en un fluido amoroso y musical. El sujeto pasional quiere, antes de nada, ese fluido, esa 'fuerza' que se concreta en posiciones y papeles (más que en sustancias). De hecho, Tristán e Isolda (como sujetos pasionales)

"salen de sí mismos (entendiendo que ese Sí-mismo es sólo el coágulo enfriado de pasiones previas) y hacen de sí mismos otra cosa que ellos mismos, en tanto que son protagonistas, lugares y posiciones de una *relación sustantiva*. Lo que es sustantivo, entonces, es la propia relación, la cual, *desde ella misma*, constituye a los sujetos, que son efectos y productos del movimiento pasional de naturaleza relacional. La historia, por tanto, se produce autónomamente, fijando, desde su contenido relacional, un lugar para cada uno de los hombres que la protagonizan... La identidad, la ipseidad, es el resultado de esa labor de historias y relaciones pasionales, sea en el registro del duelo o en el registro del dúo, o en el doble registro, plenamente asumido, de duelo y dúo que configura lo que aquí llamamos la consumación de la pasión, la pasión plenamente comprometida consigo misma y con el mundo"<sup>83</sup>.

De hecho, la pasión plenamente consumada es aquella que carga con comunidad amorosa y sociedad fraterna, con duelo a muerte y dúo amoroso. Y junto con esta idea de pasión se articula la de poder. De hecho, el

<sup>83</sup> *Ibíd.* p. 154.

ser más poderoso es aquel que alcanza a consumir su propia vida pasional, aquel que llega al encuentro, nunca susceptible de agotamiento, con el propio *pathos*. En la pasión consumada, en síntesis con el poder, "se disuelve la dualidad de la luz y de las sombras, del orden del Día y del reino sagrado de la Noche, se disuelve la dualidad romántica y realista, la dualidad entre evasión pasional a la noche del amor y compromiso unilateral con el mundo social, político, estatal"<sup>84</sup>

## 2

Trías se alza, además, hacia una teología de la pasión. Al principio, señalamos que, para él, frente a la onto-teología tradicional, Dios es un Dios escindido, dividido, y que sufre y padece esa escisión. De hecho, el Dios cristiano se halla en los antípodas del Uno parmedídeo o neoplatónico. Es un Dios que tiene dentro de sí su propia diferencia y, por ello, padece. Es un Dios que está extraviado respecto de sí mismo y, por ello, se busca, se anhela, se persigue. Y, en consecuencia, sufre. "La naturaleza misma de la divinidad viene marcada por esa dualidad, que debe pensarse como determinación intrínseca de su propia esencia. Llevar hasta las últimas consecuencias esa idea conduce a pensar a Dios como principio escindido y dual que totaliza Amor y Odio, Luz y Tinieblas, Vida y Muerte"<sup>85</sup>. Y Trías afirma que esos dos pares de principios constituyen los principios trascendentales que hacen posible la existencia de objetos empíricos, que son expresiones de la esencia misma del Absoluto escindido o del Dios dividido y partido.

---

<sup>84</sup> *Ibíd.* p. 156.

<sup>85</sup> *Ibíd.* p. 146.



## CAPÍTULO SÉPTIMO

### EN TORNO A LO BELLO, LO SUBLIME Y LO SINIESTRO

Hace sentir la aurora, cuando ya el sol se hace inminente, que viene de algún remoto sacrificio del que el astro es prenda única. Un acto inaccesible del que se ha desprendido un absoluto inconcebible.

Se olvidará siempre el desgarramiento y el de padecer de la Aurora, su parto, si no se tiene en cuenta la Noche, si únicamente se le ve como el anuncio del día.

M. Zambrano.

## INTRODUCCIÓN

### 1

*Lo bello y lo siniestro* es un trabajo de estética en el que el autor nos viene a revelar el 'corazón atroz de la belleza'<sup>1</sup>. Si en el capítulo segundo, habíamos señalado la relación entre la aparición bella (don) y la deuda en la síntesis del *eros poiético*, aquí Trías nos pone frente a las tradicionales categorías de la estética, lo bello y lo sublime, pero leídas desde aquella categoría que se va formando en la modernidad, en particular en el romanticismo alemán, lo siniestro (*das Unheimliche*), y que aquí será interpretado como horizonte 'trascendental' de manifestación de lo bello.

Un párrafo de la kantiana *Crítica de la capacidad de juzgar* sirve aquí de punto de partida. En él se afirma que "el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. Un único límite señala a la obra de arte, una única restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido al arte es, al decir de Kant, el asco"<sup>2</sup>. Ahora bien, para nuestro pensador, el asco constituye una de las especies de lo siniestro.

<sup>1</sup> J. Muñoz, "El corazón atroz de la belleza", *El País* (9 de enero 1983).

<sup>2</sup> E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 11. Trías se refiere al párrafo 48 de la tercera Crítica.

De ahí que la tarea sea la de adentrarse en ese ámbito de lo siniestro, hasta que comparezca como condición de manifestación de lo bello.

En efecto, la tesis que el libro trata de mostrar es que "*lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado (...)* El carácter apariencial, ilusorio –que a veces se llega a considerar fraudulento del arte radica en esta suspensión"<sup>3</sup>. Trías acude a dos aforismos, uno de Rilke y otro de Schelling, como *leitmotiv* de su exposición. Rilke, en la primera Elegía de Duino, dice que "lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía que podemos soportar". Y Schelling, a su vez, afirma que "lo siniestro (*das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado". Pues bien, sobre estos dos aforismos, Trías avanza las siguientes hipótesis:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y de vitalidad para poder ser bello.
2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación, destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.
3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

La obra de arte aparece, así, como un hiato o suspensión entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real: revela sin mostrar, sugiere sin dejar de esconder. Sin esa presencia velada, sugerida, metaforizada de lo siniestro, el arte carecería de vitalidad. De ahí que, para Trías, sea pertinente hablar del carácter apariencial e ilusorio del arte, incluso de velo, auténtico 'velo de Maya' que mantiene en ocultación aquello que no debe ser revelado. En efecto, el arte es un velo. Pero, sin embargo, es, a la vez, revelador: en ello estriba su lucidez necesaria. Es como si el arte se situase en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. Y cabe preguntarse qué se daría a visión si ese velo se descorriese. La respuesta es bien clara: el vacío, la nada, el abismo. Trías lo describe de forma harto expresiva: "Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articula ante el ojo alu-

---

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 17.

cinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y excremento”<sup>4</sup>. El arte, pues, vendría a ser ‘velo’ que nos protegería frente a la violencia de esas imágenes, de ese agujero ontológico. Y en esa suspensión entre la ocultación y la revelación, encontraría su más íntimo sentido.

## 2

Y bien, a lo largo de las siguientes páginas, Trías hace un breve recorrido por la historia de las ideas estéticas indagando el espacio previo y fundante en el cual cobran sentido y significación la emergencia de las categorías de lo bello, lo sublime y lo siniestro. A este fin, el autor combina, respecto de tales ideas, como ya lo había practicado en *El artista y la ciudad*, por un lado, el enfoque crítico, entendiendo *Crítica* en el sentido que tiene este término en Kant; y el enfoque histórico, en el sentido que tiene el concepto de Historia para Hegel. Este trabajo arqueológico culmina en la necesidad de redefinir y de repensar las categorías de lo bello y lo sublime desde la de lo siniestro, categoría que se fue formando desde el romanticismo alemán hasta Freud, y que señala el horizonte hacia el cual deriva el arte actual. Como iremos mostrando, esa tarea constituye precisamente el eje central del texto, eje en torno al cual se articulan dos interesantísimas interpretaciones de sendas obras: *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, y la película *Vértigo* de Hitchcock.

### LO BELLO Y LO SUBLIME: DE LOS GRIEGOS AL ROMANTICISMO ALEMÁN

## 1

Para un griego de la época clásica, lo bello implicaba siempre armonía, limitación, justa proporción, equilibrio entre las partes. Ello se traducía en la adecuación entre el sujeto fruidor de la obra de arte y el objeto de contemplación. El patrón para el arte, como para la filosofía y demás creaciones del espíritu griego, era la sentencia de Protágoras: el hombre es la medida de todas las cosas. De hecho, los griegos rehuían todo lo que pudiese sugerir desproporción, desorden, ilimitación o infinitud, ideas que para ellos eran sinónimos de fealdad o falsedad. Lo bello y lo perfecto era lo limitado,

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* pp. 42-43.

lo sometido a orden y medida, de forma que limitación y perfección constituía para ellos una ecuación incuestionable: la idea de infinitud le producía horror. Esta vivencia tan íntima comienza, sin embargo, a mostrar fisuras con la patrística y el primer cristianismo. De esta forma, al hombre de la Alta Edad Media la idea de infinito ya no le espanta, pues sabe que está ligada con la idea de perfección divina. En contraste con ello aparecen la finitud radical del hombre y de la creación como imperfección y negatividad. Unos siglos más tarde, en el Renacimiento, la nueva ciencia piensa ya el tiempo y el espacio como infinitos, es decir, extiende la idea de infinito a la investigación científica. Sin embargo, este avance no se transparenta totalmente en el campo de las artes, que siguen conservando el paradigma clásico hasta bien entrado el siglo XVIII. Como señala nuestro autor, no es posible, en este contexto, detallar el proceso histórico que va imponiendo la ecuación más antagónica a la entraña espiritual griega, la que postula la identidad de infinitud y perfección. Únicamente puede señalarse que esta idea, insinuada por la teología judeocristiana, abre la posibilidad de una reflexión sobre el *infinito positivo* como categoría ontológica y epistemológica, que muy en último término, a mediados del siglo XVIII, alcanzará rendimiento en el terreno estético, subvirtiendo enteramente la sensibilidad y el gusto. En este sentido, la categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la *Crítica de la capacidad de juzgar*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitada y formal de lo bello, y cuya exploración correrá a cargo del Romanticismo alemán.

## 2

El paso de la infinitud divina a la terrenal lo lleva a cabo, efectivamente, Kant en la obra citada. Allí, el filósofo alemán reflexiona sobre esta categoría caracterizándola de sentimiento que puede ser despertado por objetos naturales como el vasto océano, el desierto inmenso o las agrestes cordilleras. Estos objetos sólo pueden ser tematizados como faltos de límite; son, o se nos aparecen, como informes, desmesurados, caóticos, infinitos, sin aparente sujeción a ley, orden o medida. Pero Kant matiza repetidamente que no podemos llamar propiamente sublimes a estos objetos, pues, en realidad, es el espíritu del hombre el que experimenta una suspensión momentánea de sus actividades vitales, seguida, inmediatamente, de un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas. Es, por ello, un juicio subjetivo.



¿Cuál es la dinámica de este sentimiento? Trías relee el análisis kantiano para responder a esta pregunta. En primer lugar, el sujeto se siente atraído por el objeto (naturaleza bruta entendida como una magnitud grandiosa –sublime matemático o una fuerza extraordinaria que lleva consigo la idea de su falta de límite –sublime dinámico), pero a la vez se siente rechazado por el mismo, por lo que la satisfacción en lo sublime no puede ser considerada inmediata, es decir, lo primero que experimenta el sujeto es un placer negativo, y ello en la medida que produce intimidación, admiración, respeto y temor. La primera reacción del contemplador es, pues, dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante un objeto que le excede y sobrepasa, se pierde el aliento ante ese objeto, y el sujeto lo siente como asunción de su pequeñez, de su impotencia, de su propia limitación. Pero en un segundo momento, el sujeto reacciona ante esa sensación dolorosa y se eleva, desde la conciencia de su insignificancia *física*, hacia la reflexión de su superioridad *moral*. Ello se produce gracias a que el objeto grandioso y sin límites remueve en el sujeto una Idea de la Razón: la idea de infinito (en Dios, en la naturaleza, en el alma)<sup>5</sup>.

De esta manera, Trías subraya el hecho de que en virtud de la sensibilización de la infinitud tiene lugar la mediación entre espíritu y naturaleza. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, noúmeno y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. Y es precisamente en ese punto donde la moralidad se hace placentera, donde estética y ética hallan su juntura y síntesis: el hombre 'toca' aquello que le sobrepasa y espanta; siente cómo lo divino se hace presente y patente, a través de él mismo, del sujeto humano, en la naturaleza con lo cual, el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. Pues bien, el romanticismo no hará sino elevar a programa y ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica de la capacidad de juzgar*.

---

<sup>5</sup> Trías señala cómo "el sentimiento del sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer" (p. 25). Es la misma ambivalencia que la experiencia de lo sagrado, según R. Otto.

## LO BELLO Y LO SINIESTRO: DEL ROMANTICISMO A FREUD

### 1

El Romanticismo prosigue en el terreno artístico la senda abierta por el Kant de la *Crítica de la capacidad de juzgar* incorporando lo sublime en su comunión con lo bello clásico. De este modo, estalla el paradigma clásico de la belleza. El idealismo alemán (Schelling, Hegel) sintetizará ambas categorías en una sola, en la que el dato sensible (limitado) y el Espíritu (Infinito) entran en conexión. La belleza será tematizada ahora como presencia divina, encarnación, revelación del Infinito en lo finito. Así comienza el viaje hacia el corazón mismo de lo sagrado, de lo divino, porque *eso buscado*, ya sea Dios mismo o el fundamento oscuro y misterioso del ser, eso que se manifiesta limitadamente y de lo que sólo percibimos sensiblemente algunos velos, va a ser interpretado como divinidad atormentada en lucha y contradicción consigo misma (Hegel), como dolor y voluntad (Schopenhauer), como Uno primordial en perpetuo desgarramiento (joven Nietzsche). La inquietud que esta divinidad suscita va a ir abriendo paso a esa conceptualización de lo que, desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo: la *fax siniestra*. Desde estas consideraciones cobra toda su significación, a decir del filósofo, el aforismo de Rilke: "lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar". Y ese comienzo nos aventura hacia el corazón de lo siniestro, que, según Schelling, "es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado". Será Freud quien tematice en los últimos momentos de un romanticismo exasperado el concepto romántico por excelencia: das *Unheimliche*. Ahora bien, entre el primer Romanticismo y Freud se produce un desplazamiento semántico. En efecto, si en aquél lo siniestro era pensado según categorías místico-especulativas, con Freud pasa a ser categoría antropológica que hará referencia al deseo humano inconsciente.

### 2

Pero ¿qué es lo siniestro? Sabemos que el artista romántico va en busca de la infinitud revelada, primero en la naturaleza, después en el espíritu finito, por último, en dios mismo, revelación que se produce a través del inconsciente de la naturaleza, el lado nocturno de ésta, en identidad postulada con el inconsciente humano, patentizado a través de los sueños, las imágenes alucinatorias, las experiencias hipnóticas, las imágenes populares

de leyenda y folclore, etc. El Romanticismo tenderá a leer lo infinito, sensibilizado en el arte, con categorías místico-especulativas envolviendo la idea de 'inconsciente' (aquello que se retrae siempre de toda revelación sensible) mediante un velo sacral, casi religioso. Serán Marx y Nietzsche los que reduzcan lo inconsciente al juego de fuerzas sociales que determinan la producción de ideas (ideologías), incluyendo en ellas el arte, o bien al juego de instancias psíquicas que determinan la producción de valores culturales y estéticos. Al final de este proceso, Freud verá en lo inconsciente una categoría antropológica. Así, se operará la profundización analítica de la categoría de lo sublime a través de la categoría de lo siniestro, que tiene por soporte su teoría del deseo inconsciente. Trías, en este sentido, va a recoger el análisis freudiano sobre la tragedia, en el que se da razón de la fascinación que el Edipo Rey, ha suscitado siempre en el espectador occidental.

Pero la pregunta sigue en pie: ¿qué es lo siniestro, *das Unheimliche*? En un primer momento, pudiera parecer que la voz *Umheimliche* significase lo opuesto a la expresión *heimlich*, identificando lo siniestro con lo extraño, lo insólito, lo no familiar, lo no íntimo. Freud se opone a esta interpretación, argumentando que no es cierto que todo lo nuevo e insólito produzca espanto. De hecho, es necesario que a lo nuevo se le añada 'algo' para convertirlo en siniestro. *Das Umheimliche* sería, pues, aquella "suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás"<sup>6</sup>, cosas, éstas últimas, que han llegado a resultar, con el tiempo, extrañas e inhóspitas. Se trata, pues, de algo que *fue*, acaso, familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. El problema que Freud se plantea es, entonces, bajo qué condiciones pueden las cosas familiares tornarse siniestras. Y bien, se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace súbitamente realidad; cuando un deseo inconsciente comparece en lo real; cuando se verifica en la realidad una fantasía formulada como deseo, si bien temida. Como dice el propio Freud, "lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación". O a decir de Trías, cuando "se repite algo familiar e íntimo, pero olvidado por medio de la censura, superado y refutado por la conciencia del sujeto. En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmorta-

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 33.

lidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad”<sup>7</sup>. De ahí que quepa leer lo siniestro como aquella revelación que conduce al sujeto a la fuente de sus temores y sus deseos: temor a la castración, temor al deseo de castrar al rival (padre, hermano). Un ejemplo del temor a la castración lo encuentra Freud en el cuento de Hoffmann, *El arenero*, y al que analiza en su libro *Lo siniestro*. Por tanto, la categoría de lo siniestro puede enriquecerse si la encuadramos en la teoría antropológica freudiana, dentro de la cual adquiere toda su significación. Es lo que acomete Trías en su estudio de la concepción psicoanalítica de la tragedia.

### 3

Para Freud, la fuerza de la tragedia griega, en particular la de Edipo, y la fascinación que siempre ha ejercido, al menos en Occidente, se debe, fundamentalmente, a que pone en juego, de forma inconsciente, la estructura antropológica del deseo: posesión de la madre, asesinato del padre (rival). Edipo escenifica, en efecto, la realización de ese deseo inconsciente por el que todos hemos sido dominados en nuestra infancia. Pero el protagonista debe asimismo expiar esa realización arrancándose los ojos. La catarsis o purificación se produce, entonces, según Freud, toda vez que nos ‘compadecemos’ del héroe, pues lleva a cabo en lo real nuestros deseos más íntimos, pero también, toda vez que esa realización nos provoca igualmente espanto y horror.

Ahora bien, esa doble faz del deseo inconsciente (deseo incestuoso y deseo criminal) puede aclararse por medio de una teoría general de la cultura que ofrece, asimismo, una teoría de la tragedia griega. Ambos proyectos están expuestos en *Tótem y tabú*. Allí se relata un mito que, se supone, serviría de base al totemismo, pero que se hallaría igualmente a la base de la organización social, la religión y la moral. Este protomito sería, así, “la cifra mitológica, el *bajo cifrado* a partir de cuya presuposición constituye el hombre, en su evolución histórica y social, las variantes míticas de su propia historia”<sup>8</sup>, las cuales adquirirían el carácter de variaciones (en sentido musical). Y bien, este mito haría referencia a una primitiva horda humana regentada por el protopadre, o padre mítico, que habría sometido a sus hijos a un penoso sistema de restricciones sexuales, bajo amenaza de castración o muerte en

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 40.

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 148.

caso de infracción. Estos hijos habrían acabado por rebelarse contra el padre, asesinándolo y devorándolo. La consecuencia del parricidio originario vendría a ser una sociedad que habría convertido en tabú aquellas condiciones que pudiesen restaurar el imperio del déspota. Esas leyes serían, en efecto, la prohibición del incesto y la prohibición del parricidio. Por último, la figura paterna asesinada acabaría por convertirse en divinidad tutelar de la comunidad, a la vez venerada y temida por ella.

Y bien, para Freud, la tragedia griega puede esclarecerse desde esta perspectiva. Para el psicoanalista vienés, en efecto, el coro trágico, residuo del séquito bacante de Dionisos, sería una prolongación, dentro de la escena, del 'coro' de espectadores, verdadera horda asistente al sacrificio del dios en su aspecto de chivo expiatorio de carácter sagrado. El héroe trágico sería, pues, representante y heredero del padre mítico, a la vez que depositario y ejecutante de la voluntad de la horda fraterna. Sólo que, en vez de producirse el sacrificio cruento del héroe (pues, para Freud, la tragedia escamotea el parricidio originario), es el destino trágico, revelador de una culpa trágica transferida del coro al héroe, lo que se sitúa en primer plano.

Por tanto, la estructura subyacente a la tragedia de Edipo y al mito originario del protopadre nos revela la característica fundamental de lo siniestro: esa suerte de espanto y horror que producen esas cosas familiares, íntimas, que han sido olvidadas y reprimidas por el sujeto. La fuerza de aquella tragedia estriba, pues, en la revelación, siempre indirecta o velada, de la verdad inconsciente del deseo: posesión de la madre, asesinato del padre. Y bien, ese haz de representaciones inconscientes sería, para Trías, la clave antropológica del efecto estético de lo bello, es decir, tanto condición como límite de la manifestación misma de la belleza.

## **LO BELLO Y LO SINIESTRO: ENSAYO DE UNA TEORÍA**

### **1**

Después de lo que llevamos dicho, cabría hacer esta síntesis:

"En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos

olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenas a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales”<sup>9</sup>.

Nuestro autor va a entender, por tanto, lo siniestro desde la categoría, enormemente fecunda en su pensamiento, de *sombra*. (Recordemos: toda afirmación engendra simultáneamente una negación de un ámbito que se excluye, se oculta o se vela por un temor no expresado a que de sus profundidades surja un peligro.) Y va a identificar la sombra, en el terreno de las ideas estéticas, con lo siniestro, aquello desde siempre omitido en la legislación estética tradicional, pero que, precisamente por ello, constituye la cifra oculta de la fascinación que produce lo bello, es decir, lo siniestro sería el fondo no revelado desde el cual lo bello puede manifestarse precisamente como bello (bien sea entendido como armonía, iluminación espiritual o reflejo de la idea).

## 2

Pero Trías no se queda en el plano teórico. Accede a mostrar la potencia o la fuerza de esta interpretación en un *experimentum crucis* que consta de dos momentos dedicados a sendas estéticas tan alejadas entre sí en el tiempo y en el espacio como son la pintura neoplatónica de Botticelli y el cine de suspense de A. Hitchcock. La pintura de Botticelli permitirá vislumbrar, en efecto, lo que la tradicional categoría de belleza dejaba en la sombra: “el más allá del límite que ella establece, el fondo tenebroso de cuya ocultación brota la bella apariencia”<sup>10</sup>. Se trata de sorprender, en dos obras maestras de la producción de Botticelli (*Alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus*), lo siniestro como condición y límite de lo bello. Esa condición y límite se halla en dichos cuadros bajo la forma de la ausencia. De hecho, ambas obras constituirían, según la interpretación de Trías, un supuesto tríptico. Trías se apoya en la lectura que de ellas ofrece Wind en su texto *Los misterios paganos del renacimiento*. Allí, la *Alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus* componen un díptico. Pero el pensador español va más allá: esos dos cuadros remiten a un tercero que, aunque se halle implícito en ellos, nunca fue pintado, quizás, porque no pudo serlo. Y bien, ¿a qué haría referencia ese primer lienzo? A la castración del Uno originario o, según la mitología griega, de Urano. De su castración nació, a decir de Hesíodo, la diosa Afrodita. Para Trías, esa castración originaria constituye eso siniestro que debe estar presente de mo-

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 41.

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 58.

do metonímico en el cuadro para ser disfrutado como bello. Así, la obra de Botticelli puede entenderse como una escenificación de la condición de la belleza como velo detrás del cual se esconden siempre imágenes de castración y despedazamiento.

### 3

Por otra parte, para nuestro autor, toda la película 'Vertigo' gravita en torno a la categoría de lo siniestro, logrando desprender de ese trabajo el efecto de belleza que el espectador reconoce en ella. En efecto, el gran logro de Hitchcock en esta película consiste en sensibilizar el abismo o agujero ontológico del que brota la imagen de lo siniestro. En esta recreación, además, el espectador asiste a la exposición de una idea de la condición humana: el mito trágico y fundacional de la constitución del sujeto. Contra lo que piensa la filosofía de Fichte a Sartre, el sujeto no se constituye desde sí, desde un acto originario y fundador en el que el yo se establece como yo ante sí, ante su 'consciencia notética', sino que se halla armado y estructurado desde y a partir de un principio fundacional que le precede, que le es externo. El sujeto es pasional, no activo; es efecto y no causa; producto y no productor; efectuado y no activo. "En esta película se nos narra el trágico proceso en virtud del cual el detective Scottie *asciende* a la posición erecta, vertical, viril, eliminando el vértigo a través de remolinos de sudor frío y de sombríos contagios de muerte a quienes se rodean de él (mito trágico de la existencia *masculina* simbolizada en la torre, en la línea vertical, y en el bastón y en el sombrero en un registro paródico"<sup>11</sup>.

### 4

En sentido histórico, Trías interpreta la progresiva emergencia de las ideas estéticas como una sucesión de 'constelaciones históricas' (idea que procede del tercer ensayo de *La filosofía y su sombra*) que parten de ciertos presupuestos básicos que, a su vez, pueden reducirse a un concepto fundamental (Limitación=perfección; infinito, inconsciente). Dicho concepto tiene el carácter de un principio básico cosmovisional que actúa con el carácter y la fuerza de un prejuicio incuestionable. Sobre dicho concepto cabalga una categoría estética fundamental desde la cual se organiza o reorganiza la totalidad de la reflexión estética. Así, en la 'constelación I', el concepto teórico fundamental es: 'Limitación=perfección' (Idea, forma, armonía), sobre el cual

---

<sup>11</sup> *Ibíd.* p. 115-116.

cabalga una reflexión estética centrada en el concepto de lo bello. Esta constelación cubre un largo período histórico, que va desde los griegos hasta mediados del siglo XVIII.

En la 'constelación II', el concepto fundamental es lo sublime, la idea de infinito. Esta constelación se corresponde con la reflexión kantiana y su prosecución en el idealismo alemán y el romanticismo. Cabría preguntarse, sin embargo, cómo se produce el paso de la 'Constelación I' a la 'Constelación II'. Trías piensa que es debido a la revalorización positiva de la idea de 'infinito' en una singladura que ofrece tres puntos de inflexión:

1. La idea de infinito, rechazada por la cosmovisión griega como soporte de irracionalidad, fealdad o maldad, penetra de manera positiva en la reflexión teológica cristiana que piensa lo divino como infinito.

2. Las ideas científicas fundamentales (universo, espacio, tiempo) son pensadas desde la categoría de lo infinito.

3. Por último, la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad, campo que, como bien observara Hume, ofrece siempre inercias y resistencias especialmente potentes. Esta introducción se produce, a su vez en tres etapas:

- 3.1. El arte renacentista, cuyo principio constructivo viene dado por la invención de la perspectiva geométrica, sistema que implica una noción sistemática de espacio cuyo soporte es la idea de infinito. Sólo que esa noción sería tan sólo el presupuesto formal constructivo de una representación que se mantendría todavía sometida a la concepción limitativa, formal, característicos del prejuicio griego tradicional.

- 3.2. El arte barroco, que supone una escenificación teatral de lo infinito, al fin introducido en la representación<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> La última parte del texto se consagra a ofrecer una 'interpretación del barroco'. El barroco no sólo es racional, sino que es racionalista. Supone una filosofía que ha escindido Razón y Locura, lo inteligible y lo sensible, la claridad de la idea y la confusión de la sensación. El arte barroco sabe que detrás de ese mundo de engaño se halla la *res extensa*, el espacio infinito. De igual modo sabe que es la *res cogitans* la que comprende esa dimensión de lo real oculta tras la apariencia sensible. Eso invisible es aquello que no se presenta en la representación, pero que preserva el sentido de ésta, como las líneas y la configuración de las formas. Esta estructura tiende siempre a sugerir el infinito a través de lo finito. De hecho, el barroco construyó un discurso infinito a través de esta 'estructura profunda'.

El hombre del barroco sabe que ya no es el centro del mundo y que no es lo asegura la unidad entre las cosas. De hecho, el centro pasa a ser el universo infinito y su espacio. Y es precisamente la *res cogitans* quien alcanza a pensar esa universalidad y esa infinitud. El tiempo también se talla al mismo modo conceptual: se hacen uniformes.



3.3. Modificación de la sensibilidad corriente respecto a lo que excede limitación y medida y reflexión consiguiente del discurso estético sobre la categoría que introduce lo infinito en la sensibilidad (lo sublime).

Por último, Trías habla de la 'Constelación III', que gira alrededor del concepto de inconsciente y que elabora una reflexión estética centrada en el concepto de lo siniestro. Esta constelación alcanza su culminación en la reflexión de Freud. Y del mismo modo que antes, podemos preguntarnos ahora por las condiciones de posibilidad de ese paso de la 'Constelación II' a la 'Constelación III'. Trías, en este punto, llama a presencia la reflexión de Marx, Nietzsche y Freud, que desacralizan el velo religioso que envolvía la noción de inconsciente en el Romanticismo. Se partiría de que ese sujeto, individual, social, se hallaría escindido: bien sea por razón de la lucha de clases, bien sea por una represión originaria fundadora del orden social y cultural. En cualquier caso, lo infinito del Romanticismo, más que la presencia de lo divino en nosotros, el absoluto sensibilizado, no es sino la insistencia de nuestros deseos arcaicos, ancestrales y fundamentales, expulsados de la conciencia, pero que retornan ambigua y veladamente como presencias espectrales. La categoría de lo siniestro ganaría esas experiencias para la sensibilidad y la reflexión estética.

Como conclusión, Trías ofrece además una hipótesis explicativa de este avance histórico en el terreno de las ideas estéticas: "la reflexión estética occidental, registro racional y consciente de los caracteres de la sensibilidad occidental, muestra una orientación definida hacia la conquista para el placer estético de territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su progreso se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer lo doloroso y en conceder a esa mutación el concepto estético adecuado"<sup>13</sup>.

### **APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LO SINIESTRO**

El arte actual se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y lo excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror. ¿Es tal cosa posible o estamos ante una imposibi-

---

<sup>13</sup> *Ibíd.* p. 162.

lidad? Como hemos señalado ya, si se muestra lo siniestro, el efecto estético desaparece. Además, lo siniestro no es homologable con lo feo, el horror o el desorden que son categorías estéticas. Lo siniestro es un concepto psicoanalítico. La pregunta que enseguida se hace presente es: ¿por qué, entonces, se usa en el terreno de las artes? Lo siniestro roza con lo espantoso, angustiante, espeluznante, y es el fondo sobre lo cual puede emerger la vivencia de la belleza (sin confundir ésta con sentimientos de tono sentimental). Trías explica esto más detalladamente: Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo. Sea cual sea la intención del realizador, un eructo general espetado contra la humanidad toda, filantropía o cobardía, el arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable y de esa fuente de horror extrae beneficios que producen intensificación vital, elevación del poder propio en el agente y en el paciente. Sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión, mejor consuelo, en efecto, que cualquier religión. El arte es liturgia religiosa ilustrada, síntesis de razón y religión... Lo fóbico, el espacio fóbico, el fobos, lo terrible-trágico es, en arte, sublimado sin exigir del hechizado contemplador creencia, como en la religión. Es creencia iluminada, que no postula adhesión a dogmas sobre el misterio, pero que retiene de la fe su momento hipnótico-narcotizante<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Trías continuará estas reflexiones en su libro *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Ciertamente, esta película constituye el centro de atención fundamental. Pero también se hacen referencia a otras, como *Psicosis* o *La ventana indiscreta*. *Lo bello y lo siniestro* y *Vértigo y pasión* conforman una especie de díptico. Los dos se iluminan recíprocamente.

## CAPÍTULO OCTAVO

### LA SÍNTESIS ONTOLÓGICA Y EL PRINCIPIO DE VARIACIÓN

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

En capítulos anteriores, hemos visto ejercitarse el paciente trabajo triasiano por elaborar un lenguaje y una escritura propios en lengua castellana. Se trata de ir tomando distancia, desde diversos puntos de vista, respecto de la filosofía moderna y de la forma de racionalidad que le subyace (la Razón Formal Especulativa) para que, en abierta confrontación con ella, pueda articularse una ontología que queda pendiente desde Nietzsche. Por un lado, el *eros poiético* platónico, leído desde la experiencia dionisiaca del ser, y frente a dicha Razón Formal que domina hoy como consecuencia de la histórica hegemonía del concepto, le ha abierto el espacio fecundo de la inmortalidad. Por otro, la ontología radical del ser como poder (la nietzscheana 'voluntad de poder' interpretada ontológicamente como 'deseo de ser más') y del poder como ser (la posibilidad física) ha reivindicado, frente a la 'filosofía del concepto' platónico-hegeliana la validez filosófica del singular sensible, y ello hasta el punto que la buscada ontología quiere entenderse como una "ciencia de lo singular"<sup>1</sup>. Ahora bien, esta reivindicación del singular frente a la tradición metafísica corre paralela a un desarrollo teórico por el que se refuta la idea de universal como 'ser común'. De hecho, Trías, desde *Meditación sobre el poder* y *La memoria perdida de las cosas*, está apuntando a una nueva teoría de los universales. De un lado, el singular deja de ser pensado como 'individuo' o *diferencia indiferente* respecto del concepto; de otro, el universal queda despojado de su secular transcendencia. El pensamiento ha de desistir, por tanto, de buscar la idea más allá del mundo finito y sensible donde vivimos, y encontrarla en el tiempo y el devenir. Ha de alzar el singular hacia al universal y descubrir el universal en el singular. De este modo, fruto de este doble encuentro, se postula la identidad inmediata del universal y los singulares en los que se realiza. Y bien, "la mediación inmediata de universal y singular en la recreación constituye el modo inmanente y puramente fenomenológico de repensar la síntesis espiritualista hegeliana del universal

---

<sup>1</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 145.

concreto o del individuo universal"<sup>2</sup>. A esta síntesis de singular y universal a través de la recreación, Trías la llama 'síntesis ontológica' y el principio que la rige es el 'principio de variación'. En efecto, "al principio que rige la unión sintética inmediata y sensible del singular y lo universal propiciada por la recreación lo llamaré, de ahora en adelante, principio de variación"<sup>3</sup>. Y, en la medida en que no escinde el mundo sensible del mundo inteligible, sino que el singular es inmediatamente universal en virtud de la recreación, la doctrina de los universales regida por el principio de variación es también una concepción del tiempo (en el sentido de que sólo una filosofía del 'tiempo originario' puede dar cuenta de la verdad que está en el origen sin necesidad de acudir a un mundo ideal ultramundano). De este modo, la filosofía de la síntesis ontológica viene a ser una 'filosofía del futuro', puesto que "una filosofía del futuro significa: filosofía capaz de determinar la trascendencia desde una perspectiva radicalmente inmanente"<sup>4</sup>. Como veremos más adelante, la 'filosofía del futuro' triasiana constituirá, por ello, una propuesta teórica esencialmente distinta a la 'filosofía futura' de Severino.

## 2

La muerte de Dios sanciona el final de la concepción metafísica del ser como instancia supratemporal allende el mundo sensible. Esta concepción se apoya, según Trías, en un salto indebido (que puede leerse como ocultación del carácter trágico del ser) hacia lo que llama, valiéndose de algunos fragmentos de *Así habló Zaratustra*, la hipótesis teológica. "Debe entenderse por hipótesis teológica o 'metafísica' todo recurso a un principio que interprete tiempo y devenir desde un sujeto metafísico concebido como *logos*, separado del tiempo y del devenir, principio en el cual adquieren tiempo y devenir, fundamentación, valor y finalidad"<sup>5</sup>. Quizás, el hombre recurre a esta hipótesis porque niega de entrada sentido y fundamento inmanente al ser singular sensible en devenir: se cree, en efecto, que el fenómeno temporal carece de fundamento en sí mismo, y que éste ha de buscarse en una instancia supratemporal. Por ello, uno de los ejes vertebrales de la filosofía de nuestro autor será reivindicar la validez filosófica del 'singular', no ya sólo, como hemos visto, frente al prejuicio epistemológico tradicional según el cual, *individuum est inefabile*, sino frente a la metafísica, para la que la falta de funda-

<sup>2</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 41.

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 104.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 64.

mento del ser sensible remite necesariamente a Dios o a una instancia supratemporal. Renunciar a la hipótesis teológica o 'metafísica' no significa, por ello, necesariamante, validar la solución nihilista. En efecto, tras la muerte de Dios se cree que ya nada tiene sentido, o que ya no hay enigma (Wittgenstein) porque no hay soluciones (Duchamp). Puesto que el ser eterno no existe, todo es absurdo. O todo vale. Este nihilismo extremo (nihilismo reactivo: la imposibilidad del *pathos* trágico por los enigmas) constituye para Trías una reedición del negativismo schopenhaueriano, o dicho de otro modo, su génesis arqueológica se remonta a la filosofía de Schopenhauer. De hecho, la labor pendiente de la filosofía desde Nietzsche consiste efectivamente en pensar tiempo y devenir sin recurrir a instancias metafísicas de carácter eterno e inmutable. La muerte de Dios abre la posibilidad de reconocer la identidad de ser y tiempo, o de que el ser sea interpretado desde el tiempo. Así, Heidegger ve en la temporalidad del Dasein el horizonte último de la precomprensión del ser. Pero Heidegger no culmina, a decir de Trías, el fecundo espacio teórico por él mismo abierto, elaborar una síntesis de ser y tiempo, ya que la dimensión del 'futuro' permanece en su filosofía (particularmente en *Sein und Zeit*) olvidada e impensada. Sigue quedando, pues, como proyecto teórico una ontología positiva que no deje "otro resquicio a lo ultraterreno que el ser efecto desprendido de la embriaguez del impulso y del anhelo"<sup>6</sup>. A este respecto, Nietzsche mismo sólo deja esbozos y fragmentos. Sus esfuerzos en esta dirección han de ser continuados. Y bien, tal quiere ser la tarea de Trías: superar el nihilismo reactivo en un nihilismo afirmativo, aquel que afirma la plenitud inagotable del ser, y que identifica ser y tiempo.

### 3

En efecto, al desestimar la hipótesis teológica que roba entidad al tiempo, queda abierto, para Trías, el terreno adecuado a una "filosofía rigurosamente ontológica, inmanentista y no teológica"<sup>7</sup>, es decir, a una filosofía que afirma la síntesis de ser y tiempo, o que el ser es tiempo y el tiempo, ser; que no hay nada más allá o más aca de lo que acontece físicamente; que no hay 'cosa en sí' más allá del mundo sensible ni absoluto que se manifieste dialécticamente en él; que no existe un 'mundo de las ideas' ultramundano, a no ser como efecto de la embriaguez del anhelo; que, por tanto, estas ideas no pueden concebirse, como interpretó Schopenhauer, como prototipos o proto-

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 13.

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 56

fenómenos desde donde la naturaleza edita la multiplicidad dispersa de los individuos, ninguno de los cuales las refleja adecuada y suficientemente. Para Trías, siguiendo a Nietzsche, la renuncia al ser eterno abre el terreno fecundo en el que fundar una nueva ontología: la ontología del tiempo (pero del 'tiempo físico', no del *a priori* sensible de la experiencia, como en Kant) como síntesis de ser y nada, vida y muerte, creación y recreación, muerte y resurrección (en otro ser), o dicho de otra forma, como el permanente producirse y el reproducirse de una existencia física singular sensible en devenir. La filosofía ha de tomar, en efecto, el tiempo y el devenir como el objeto propio de su reflexión; pero un tiempo y un devenir concebidos en todo su carácter físico, y, en este sentido, trágico, sin voluntad de suturar la escisión (entre posibilidad y facticidad) en una instancia trascendente, ya sea ésta la Idea platónica, el Dios creador cristiano o la Voluntad schopenhaueriana. Se trata de afirmar en toda su positividad el desgarramiento, la muerte y la aniquilación como ocasión de un fecundo volver (eterno retorno de lo mismo). De hecho, lo que se produce y reproduce a través de la serie de muertes y renacimientos es siempre un mismo singular sensible (que no hay que confundir con el singular empírico), de forma que del singular empírico pueda predicarse a la vez su mismidad y su diferencia. Lo que así se afirma es la naturaleza dionisiaca del ser, que no es ensí de la apariencia apolínea ni Uno desgarrado que se exterioriza en formas individuales, sino compulsión al orgasmo (*Zwang zum Orgasmus*), es decir, como "la fuerza que lleva a la recreación-recreación de formas artísticas individualizadas" (momento apolíneo y bello) y como "expresión de esa voluntad de ocaso y destrucción, de suspensión de toda limitación e individuación, que es premisa de renacimiento y recreación"<sup>8</sup>. De esta forma, el pensamiento se mantiene dentro de los límites de lo pensable. Y los límites de lo pensable vienen a ser, como dijo Nietzsche, los límites mismos de la voluntad creadora<sup>9</sup>.

#### 4

También Severino, desde otras coordenadas, ha señalado cómo el motor de la filosofía ha sido históricamente el terror y la angustia provocados por la imprevisibilidad del devenir.

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 58.

<sup>9</sup> La fuente de inspiración de estas ideas es, como Trías mismo confiesa, el capítulo "En las islas afortunadas". *Ibíd.* p. 64.

Hasta Hegel, la filosofía, en cuanto episteme, elabora de manera cada vez más rigurosa el principio de que el devenir puede existir sólo si existe lo Inmutable. Después de Hegel, se abre camino cada vez más rápidamente el principio de que el devenir puede existir sólo si *no* existe realidad alguna inmutable. Es el tema central de la filosofía contemporánea desde Nietzsche a nuestros días. Pero el sentido griego del devenir es el elemento permanente en la construcción de ambos contextos<sup>10</sup>.

Este razonamiento lleva a Severino a *discutir* el sentido griego del devenir, es decir, a negar la *verdad* del principio que afirma como algo de por sí evidente que el ser proceda de la nada, con objeto de habitar la verdad ultrametafísica del ser parmenídeo:

“Quedaría por discutir lo que nunca se discutió y que está en la base de todo lo que nosotros, habitantes de Occidente, somos y sabemos. Queda por discutir lo que se siempre se consideró indiscutible y de lo que sólo se discutieron las formas aparentes: el sentido griego del devenir. Sólo de esta manera puede sacarse a la luz el sentido de nuestra civilización, esta civilización del Remedio”<sup>11</sup>.

Sin embargo, para Trías, se trata de pensar radicalmente el tiempo y el devenir, precisamente como síntesis trágica de ser y nada. Y esta tarea se articula en una teoría de los universales (es decir, una relación entre el singular y el universal) cuya validez consistirá en ser más originaria y omnicomprendensiva que la teoría hegeliana y metafísica del concepto, cuya raíz, a su vez, ha de verse en la ontología griega. Trías trata de pensar, pues, un ser sensible singular en devenir que es inmediatamente, sin mediación conceptual, universal. Y lo que asegura esta su universalidad, siempre condicional, no es la subsunción de los individuos en un concepto universal, sino la recreación de un mismo singular a través de la sucesión, esencialmente abierta al futuro, de creaciones y recreaciones, muertes y renacimientos en que se inscribe.

## 5

En este contexto es en el que Trías integra su interpretación del pasaje nietzscheano de la ‘tercera metamorfosis del espíritu’. Si lo que asegura al singular su universalidad es la recreación abierta al futuro, lo que merece ser meditado es el espacio intermedio en el que se produce el salto a otro ser. Este salto (auténtico salto mortal) no conduce a una trascendencia vacía, como en Kierkegaard, sino que constituye una condición de recreación.

---

<sup>10</sup> E. Severino, *Historia de la filosofía antigua*, p. 216

<sup>11</sup> E. Severino, *La filosofía contemporánea*, pp. 247

Estamos hablando, en definitiva, de la muerte. La muerte es, según Heidegger, en cuanto horizonte del Dasein, inmolación y sacrificio. Pero en este punto, Heidegger es reactivo en relación a Nietzsche, quien en el pasaje citado, piensa la muerte como la condición para que se dé la recreación. El Dasein no es, por tanto, un ser-para-la-muerte, sino un ser-para-la-recreación, la cual tiene en la muerte su condición de posibilidad. Heidegger, pues, no da lugar a la 'tercera metamorfosis, no piensa un futuro que rebase el horizonte finito del Dasein, olvida la perspectiva del hijo, del niño, en definitiva, de la 'tercera metamorfosis'. Falta, de hecho, en su filosofía, en general, el movimiento recreador que hace posible revalidar la universalidad del singular a través de la repetición de lo mismo.

Pero esta deficiencia no es privativa del pensador alemán. Por el contrario, Trías descubre que esa carencia teórica, a saber, la incapacidad de pensar en profundidad la dimensión temporal del futuro, es un rasgo común a ciertas corrientes de la filosofía contemporánea (el existencialismo, en sentido amplio). "La filosofía contemporánea, en una de sus tendencias más recurrentes [léase: el existencialismo], no hace sino recrear el negativismo schopenhaueriano, concediendo al *Dasein* como finalidad ese 'ya no más ser ahí' que es la muerte, en olvido de que esa 'nada' es condición de recreación en otro ser, otro ser que es otro radicalmente, en olvido también de que la 'nada de origen' a la que se retrotrae el 'más peculiar poder ser' en la *llamada o vocación* y en la *resolución*, no es simple *nada de origen*, sino gozne o diferencia de eso que fue, *ya ahí*, recreación, llámese padre o antecesor, y que es reiterado en la diferencia por el nuevo *ser ahí*"<sup>12</sup>. Ese Dasein es, en efecto, definido como 'aquel ser que en cada caso soy yo mismo', olvidando, sin embargo, que ese 'yo mismo' constituye una reiteración en la diferencia de un singular girado, por un lado, hacia el pasado y, por otro, hacia el futuro de la recreación. De esta manera, "si la filosofía es nihilista, hoy por hoy, ello se debe a este oscurecimiento de la dimensión futuro"<sup>13</sup> abierta por la recreación. Por ello, "la filosofía del futuro debe atreverse a abrir nuevos horizontes de reflexión, trascendiendo el *cogito sum*, tanto el 'cogito' como el 'sum', como premisa supuesta de la filosofía, hasta captar el *esse*, un *esse* determinable física, inmanentemente en la finitud, como tiempo físico originario que *acontece* y *adviene*, *recreándose*, en cada fundación de entes o de regímenes de ente"<sup>14</sup>. Esa

---

<sup>12</sup> Ibid. p. 60.

<sup>13</sup> Ibid. p. 62.

<sup>14</sup> Ibid. p. 48. Insistamos en que, para Trías, la filosofía del futuro es la filosofía que toma como base la apertura del ente al futuro de la recreación. Es, por tanto, la filosofía girada hacia



filosofía será, por tanto, la máxima potenciación de la tercera metamorfosis del espíritu señalada por Nietzsche en el texto citado.

## EL PRINCIPIO DE VARIACIÓN

### 1

Desde *Meditación sobre el poder* y el *Tratado de la pasión*, Trías se propone determinar, frente a Hegel, y en diálogo con Platón, el momento inicial de la aventura filosófica o del impulso artístico. Este momento no es aquel en que me detengo ante cualquier cosa y digo: he aquí un árbol, he aquí una casa. Por el contrario, el verdadero inicio del conocimiento, de la filosofía y del arte viene a ser la irrupción del singular (*Jetzt aber tagts!*), aquel que produce en nosotros asombro y vértigo, el que genera una auténtica conversión de la mirada. Respecto de este inicio, aclarado en el *Tratado de la pasión*, Trías comenta ahora:

"Atenerse al fenómeno, insistir en él, reiterar el pathos de asombro y vértigo que produce su fragilidad, caducidad, finitud, y a la vez preguntar por su inmanente fundamento y por su finalidad o sentido, por su 'por qué' y su 'para qué', sin salirse de su ámbito de exposición, plegarse a él en actitud receptiva y dejar que emerja, en esa recepción, su ratio interna impresa en su carácter casuístico, su fundamento en falta, su finalidad sin fin, y que al filo de ese pathos suscitador de logos se plantee la cuestión radical, la cuestión en torno al ser del ente singular sensible en devenir, tal es la actitud radicalmente filosófica, actitud que podemos sorprender en los comienzos de toda verdadera filosofía, pero que en el curso de la misma suele propiciar 'respuestas' fuera del lugar de aparición del fenómeno, en la Idea platónica, en el Dios creador, en el Legislador divino, en la Voluntad schopenhaueriana, en alguna variable de la hipótesis teológica"<sup>15</sup>.

Recordemos que Trías había abordado en el *Tratado de la pasión* la tarea de pensar qué cabe entender por singular. Allí señalamos que nuestro filósofo acude a la savia del idioma español, en su uso corriente y ordinario, en la convicción de que éste es, seguramente, mucho más sabio e ilustrado de lo que, a primera vista, pudiera sugerir. De él va a extraer dos sentidos fundamentales del término singular.

---

el futuro (a través de la recreación). En ello se diferencia de *La filosofía futura* de E. Severino, en donde el autor italiano destruye los fundamentos de la metafísica tradicional desde los griegos para señalar en la única dirección que debe colonizar la filosofía del futuro: aquella que afirma que el ser es y el no-ser no es ni puede ser.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 37.

'Singular' tiene una primera significación *cuantitativa*, más habitual y frecuente, de algo que, en su unidad, se opone a plural. Así, la gramática misma nos enseña que el número del nombre o sustantivo se dice de dos maneras: singular (uno) y plural (varios). Lo que al 'singular' pensado así lo destaca de otros singulares es ser no más que otro respecto a otros, siendo la prueba de esa alteridad una diferencia meramente numérica. Se podría entender como el *singulare tantum* de la escolástica, eso que es *meramente* singular, algo que sólo cuantitativamente se distingue de otros singulares, y que, por ello, constituye, según Hegel, una *diferencia indiferente* que hace abstracción de toda cualidad. Por esta vía puede determinarse qué sea *individuo*, a saber, una noción de carácter negativo (individuo) que indica algo que no puede ser ulteriormente dividido o diferenciado sin dejar de ser *eso que es*, siendo *eso que es* meramente una unidad respecto de otros singulares subsumidos igualmente en el universal abstracto. Por ello, de la esencia particular de este singular, como ente sensible distinto a otros, incluso de su misma especie o género, no cabe decir nada en la medida en que *individuum est inefabile*. El hecho de que aparezca como un 'no ser más que otro' priva al sujeto de captar su diferencia, su particularidad, su unicidad. Y la tarea de Trías es, precisamente, llegar allí donde éste no *puede*. Y ello, en razón de que por singular se entiende generalmente una indicación numeral.

Ahora bien, en un segundo nivel quizás más originario, decimos que algo es 'singular' si se muestra de un modo distinto a como suele presentarse de ordinario, si hay un él una diferencia que lo resalta de la cotidianidad y nos resulta, por ello, sorprendente, chocante o curioso. En este sentido, 'singular' no se opone a 'universal' sino, por el contrario, a usual, cotidiano, normal, ordinario. Así se explica que, para subrayar o enfatizar, respecto de un 'singular', que su rareza o particularidad es en él insistente o intensa, digamos que 'es realmente singular'. Con ello se quiere dar a entender la imposibilidad de subsumirlo en ningún concepto que le sea adecuado, pues su *intensidad física* desborda y excede la generalidad de aquél. De esta forma, el 'singular' alcanza una significación netamente *cualitativa*, haciendo referencia a la *intensidad física* que, como fenómeno sensible, desprende de sí. Esta intensidad fuera de lo común es lo que provoca, en el sujeto que la padece, asombro y vértigo, *zaumadsia*, constituyéndose por ello en el inicio mismo de la filosofía y el arte. Incluso podría hallarse en las fuentes mismas de la experiencia de lo numinoso o de lo sagrado. De esta forma, la verdad apa-

rece vinculada con la *intensidad* (física, artística) que un fenómeno desprende de sí y en la consecuente transformación (*metanoia*) que opera en nosotros (vital, cognoscitiva). Este punto se constituye en uno de los pilares de la filosofía triasiana.

3

Estas acotaciones arrancadas al lenguaje corriente y ordinario, permiten a Trías distinguir dos *modos de ser* del singular sensible ser *meramente* singular y ser *propiamente* singular. Pero ¿en qué se funda esta distinción? Y bien, para Trías, el principio o instancia crítica inmanente (no trascendente) que va a permitir dicha distinción es la noción ontológica de poder, intensidad *física* que desprende un fenómeno desde sí, o capacidad por emitir, más allá del propio límite, un ser otro en el que el primero insiste de modo diferenciado. En efecto, la prueba que tenemos de un singular propiamente dicho estriba en su capacidad por desbordar eso que un ente es bajo el modo del *singulare tantum* y producir un ser otro. Ese 'ir más allá del límite' que delimita a un ente a no ser más que lo que él mismo es constituye, para Trías, el índice de fertilidad que distingue un ente propiamente singular o un ente meramente singular, el cual se agota sin descendencia o la produce bajo el modo de la repetición sin diferencia. Esta distinción señala, pues, al corazón físico de la cosa, que es el poder o fuerza por la cual un ente se excede en otro.

Ahora bien, el pensador español se va a preguntar cuál es el modo originario de dación del singular, el singular cuantitativo o el cualitativo, pues bien es cierto que ante la irrupción del singular cualitativo podemos optar por reducirlo a concepto o a generalidad. Sin embargo, Trías va a señalar justamente que al conocer de esta última manera, "vaciamos esa cosa singular que nos sorprende del efecto de sorpresa que sentimos, hasta dar con lo que suponemos ser el meollo real mismo de la cosa, aquello que 'resta' de nuestra propia puesta entre paréntesis"; y ello, "en ignorancia de que ese reparto entre lo que procede de la cosa y lo que 'añadimos' nosotros no deja de ser una abstracción que a posteriori efectuamos"<sup>16</sup>. Mediante este mecanismo de defensa, lo que habíamos entrevisto, la singularidad propia e irreductible, se desvanece como el mismo vapor de agua. Lejos ya de la inmediatez del encuentro sensible.

---

<sup>16</sup> E. Trías, *Tratado de la pasión*, p. 70.

Por tanto, es el singular propiamente dicho el que produce asombro y vértigo, y 'da que pensar'. O dicho de otro modo: eso que produce asombro y vértigo *es* propiamente. Es de este singular del que puede hablarse y decirse algo más que las empobrecidas determinaciones: 'esto es una hoja de papel', 'esto es un árbol'. Y ello en razón de la diferencia de *poder*, de fuerza, de *intensidad física* del fenómeno en cuestión. Así, en virtud de que no diferenció al principio de su recorrido metódico el *singulare tantum* del *singular propio*, Hegel puede afirmar que del singular sensible, en cuanto abstracto, no se puede decir nada. Y por ello, tiene que hacer la experiencia de la mediación del universal. Ello da lugar al universal mal entendido, que es, según Trías, concepto, género, y diferencia específica. El problema radica, entonces, en cómo se dice, bien entendido, el universal. Se trata de pensar, así, la mediación inmediata de singularidad y universalidad a través de la recreación. Y esta mediación es posible en virtud de lo que Trías llama principio de variación.

#### 4

¿Cómo se definen, entonces, singular y universal? El singular propiamente dicho, el singular propio, es entendido, antes de nada, como aquel ser sensible en devenir que se produce y reproduce temporalmente a través de la recreación. Esa *recurrencia en el tiempo* lo es siempre de una serie de propiedades o rasgos trabados y articulados en un 'sujeto' (estrella, población, ángel), y constituye el fundamento ontológico de cierta constitución estructural que *a posteriori* elabora el *sujeto pasional* (sea éste sujeto, comunidad o pueblo). El singular propiamente dicho es, pues, cierto *estilo propio* correspondiente a su esencia singular, esencia-en-el-tiempo, en el bien entendido que esa esencia, ese estilo propio, no es una *constitución ya dada*, sino un constituirse y reconstituirse lo ya previamente reconstituido<sup>17</sup>. El singular *propiamente* dicho no es, por tanto, modelo previo al *acontecer físico*, como la idea separada platónica, sino aquello que se recrea en cada fundación de entes, es decir, "el halo familiar que se desprende de la sucesión de las variaciones

<sup>17</sup> Esta definición nos parece de singular importancia. Trías parte de un hiato esencial entre ser y pensar que jamás puede ser superado. Frente a la filosofía antigua, que, al sustentarse sobre esta identificación, hace de la *idea* esencia, Trías hace del futuro el ámbito temporal, nunca fácticamente llevado a pleno cumplimiento, de juntura, nunca sido en el tiempo, de ambos órdenes. La historia es el lugar donde se juega este proceso de reganar lo ya desde siempre reganado y reconquistado. Pero frente a la filosofía moderna, representada por Hegel no hay síntesis final o momento en el que culmina y llega a su fin el despliegue histórico de la autoconciencia. En ello radica el carácter trágico del ser.

concatenadas"<sup>18</sup>. Y 'la sucesión de variaciones concatenadas' en que consiste el devenir puede entenderse como resultado físico, *poíesis*, del 'pacto a ser' en que consiste la esencia de cada cosa que es, como "la pauta interna de su propio desenvolvimiento y metamorfosis, la esencia interior rectora de sus transformaciones"<sup>19</sup>. De hecho, lo asombroso del singular es, antes de nada, su *capacidad* para vencer el horizonte de *no ser* en el que se juega el devenir, o dicho con palabras de Trías, "lo singular de un ser, lo que se destaca de él y produce asombro y vértigo es la insistencia en revalidar su ser singular, la reiteración problemática y enigmática del propio ser, del propio estilo, de la esencia propia, sobre el horizonte de *no ser* en que se juegan sus recreaciones"<sup>20</sup>. Así, esa recurrencia en el tiempo por el que el singular vence el no-ser da forma a un *estilo propio* que es lo que hace a un ente ser lo que es, manifiesto a través de sus expresiones, algo que se recrea o reitera, de manera que puede decirse que un ser es tanto más singular cuanto más capaz es de recrearse, es decir, cuanto más es él mismo siendo diferente, cuanto más sintetizados en él están mismidad y diferencia. De ahí que el singular, en razón de su singularidad, probada por las recreaciones sea inmediatamente universal. "Es a la vez lo mismo (uno) a través de sus diferentes recreaciones (universal)"<sup>21</sup>.

El *estilo propio* es, pues, lo que hace que un ser sea lo que es, pero eso que es se gira hacia un origen sin principio y hacia una finalidad sin fin. El singular "no tiene, pues, acto fundacional, sino que se crea y recrea cada vez, hasta constituir un sello inconfundible, una marca singular y un halo propio, algo así como el alma misma de una escritura o de un conjunto de textos, de una persona o de una época"<sup>22</sup>. Y es precisamente la recreación lo que permite alzar el singular al universal: lo que lo diversifica en mantenimiento de su mismidad, siendo esta mismidad la pauta interna de su propio desenvolvimiento y metamorfosis. ¿Qué es entonces la recreación? Brevemente: la capacidad que tiene el ser de vencer la muerte, el no-ser, emitiendo desde sí un ser-otro que es otro radicalmente. Y Trías alcanza a determinar el principio que la rige, el principio de variación, con el que se logra, de modo inmanente y puramente fenomenológico, la mediación inmediata de universal y singular, como alternativa a "*la síntesis espiritualista hegeliana del universal concreto o del individuo general*"<sup>23</sup>. Por otro lado, esa síntesis de singulari-

<sup>18</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 119.

<sup>19</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 128.

<sup>20</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 40.

<sup>22</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 148.

<sup>23</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 40.

dad y universalidad a través de la recreación viene a ser una relectura del *Urphänomen* pensado por Goethe<sup>24</sup>.

El estilo propio, el singular propiamente dicho, puede entenderse, desde el punto de vista epistemológico, como "lo que lógica y racionalmente corresponde al movimiento físico mismo de diferencia y repetición creadora en que se produce y acontece el ser sensible singular en devenir"<sup>25</sup>. De otro modo, "el universal que así se nos dibuja, en tanto deriva de esa 'compulsión' o *Zwang*, posee una raíz física de la cual deriva su potencia lógica. No es, por consiguiente, un universal lógico-conceptual reificado, convertido en concepto real concreto"<sup>26</sup>, sino una auténtica "síntesis elaborada y trabada mediante la cual el alma racional recrea lo que previamente se crea y recrea en el ámbito físico mismo, donde, como ya intuyó Heráclito, se halla impreso el *logos*, que es en su raíz *logos* de la *fysis*"<sup>27</sup>. Pues bien, la 'correspondencia' que, se afirma, hay entre el *estilo propio* como síntesis física y real de universal y singular, y el *estilo propio* como *idea*, esto es, como el halo o aire familiar que desprende la concatenación de variaciones, es una correspondencia que sólo en el límite se identifican. No hay identidad, o esta se logra tan sólo al final de un proceso infinito de creación y recreación. La relación entre el pensar y el ser es, por tanto, simbólica. Y se trataría, en un segundo momento, de profundizar esta relación. Por ahora, conviene analizar más cerca el principio de variación como principio ontológico.

## 5

El término *variación* tiene una resonancia musical indiscutible, pero encierra una duplicidad de significados que hay que diferenciar. 1) En términos generales, la *variación* hace referencia a la modificación de un determinado diseño o célula compositiva inicial, por lo cual puede verse como el principio básico de elaboración y desarrollo del lenguaje musical, quizás el principio mismo en el que se condensa la música, al menos la occidental. 2) En cuanto forma musical específica, la *variación* consiste en la modificación ordenada y progresiva -nunca simultánea- de diversos parámetros musicales (ritmo, melodía, armonía, timbre, instrumentación) que configuran un tema determinado expuesto al principio de la composición. En este sentido, la *variación* implica que se parte de un determinado tema musical perfectamente

<sup>24</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 128.

<sup>25</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 58.

<sup>26</sup> *Ibíd.* p. 41.

<sup>27</sup> *Ibíd.* p. 58.

identificable, generalmente del acervo tradicional, de otro compositor o del propio artista, para producir en torno a él diferencias, es decir, modificaciones estructurales que garantizan el carácter orgánico y unitario de la composición. Y bien, más allá de una estricta limitación a la música, este sentido de la variación puede ampliarse como modo de comprensión de las demás artes, sean éstas visuales, narrativas, espaciales o temporales. Incluso se ha hablado de la variación musical para entender la historia misma de las artes<sup>28</sup>. De ahí que, con Trías, pueda decirse que “el género artístico por excelencia, el principio trascendental del arte es... la Variación: en él se resumen la música y todas las artes”<sup>29</sup>. Sólo que el empeño, original, de nuestro pensador es constituir ese principio en un principio ontológico que dé razón del ser singular sensible inmediatamente universal a través de la recreación. Ahora bien, para acceder a este sentido ontológico más profundo debemos repensar el concepto mismo de variación. De hecho, la definición dada de la variación como género musical queda un poco pobre para una *experiencia musical* exigente. En efecto,

“¿Cómo explicar, desde estos escasos presupuestos, la punzante sensación que una buena composición del orden ‘tema y variaciones’ produce, la de que el tema se va formando y enriqueciendo, cobrando nuevas determinaciones y concreciones, desplegando riqueza, ‘esencia’, en la medida misma que se varía? No es que haya, por un lado, un tema del que se echa mano y por el otro cuatro o cinco variaciones que lo van haciendo y deshaciendo. *Es el propio tema el que se crea y se recrea en cada variación, es el propio tema el que se hace y deshace en cada nueva variación.* Una verdadera o genuina variación es aquella capaz de resaltar y destacar el tema mismo en su más genuina singularidad en cada una de sus variaciones y *a la vez* en su más tensa diferencia. Cuanto más diferenciado está el tema en la variación y a la vez más reconocible como aquel tema del cual se parte, *cuanto mayor índice de desviación y de memoria* exhibe la nueva variación, *ser siempre lo mismo siempre diferente.* Ese ser siempre lo mismo siempre diferente es lo que llamo recreación<sup>30</sup>.”

Pensada de esta forma, la variación adquiere una dimensión ontológicamente más fecunda en relación con el tema de la mismidad. Pues si el singular es síntesis inmediata de singularidad y universalidad, un *estilo propio*, si es a la vez lo mismo (uno) a través de sus diversificaciones (universal), cabe preguntarse si la mismidad de los singulares es, entonces, precisamente, *esta* variación, *este* particular o *este* modo de aparecer. De ningún mo-

<sup>28</sup> P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, p. 120.

<sup>29</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 69.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 44. Como pusimos de manifiesto en la introducción, nosotros utilizamos este concepto de ‘variación’ como clave de interpretación de la filosofía triasiana.

do. Tampoco lo será el conjunto global de variaciones. Ni singular empírico ni universal abstracto. La mismidad, como síntesis de universalidad y particularidad, esto es, el 'singular', el *estilo propio*, es, como puede verse en el fragmento citado, algo que se da en todas ellas sin mostrarse plenamente en ninguna, algo que se manifiesta ocultándose al mismo tiempo, algo que rechaza la manifestación luminosa propia de la identidad. Hablando con terminología leibniziana cabría decir que "cada mónada sería una serie de variaciones que, ciertamente, tendría su propia ley interna... Esa ley no sería un modelo previo (el tema), sino el principio generativo de las sucesivas transformaciones de lo mismo"<sup>31</sup>.

En consecuencia, no hay ni un primer tema ni una última variación, sino un constante crearse y recrearse lo ya de por siempre creado y recreado. Por ello, la mismidad del singular debe concebirse como ese 'principio generativo' que se crea y recrea a sí mismo desde un fundamento en falta y con referencia a una finalidad sin fin. Cada variación es, así, un singular, es ese mismo singular en concreto, lo cual no le convierte en *tema princeps*. De hecho, esa idea *princeps* constituye, para Trías, más que una premisa, una consecuencia. El círculo queda abierto a posibles interpretaciones, que son y serán recreaciones de lo mismo. Así, por poner un ejemplo extraído de las artes, no es que haya un primer "Edipo, Rey" sofócleo, y después un Edipo aristotélico, o freudiano o strawinskiano, que mantengan entre sí una relación histórica de 'tema y variaciones', sino que, por el contrario, tanto el "Edipo, Rey", el Edipo de Aristóteles, el de Freud o el de Strawinsky son variaciones respecto de algo ya desde siempre dado y recreado. En este sentido, la mismidad, en cuanto *estilo propio*, pasa a ser concebido como *Ur-phänomen*, el fenómeno originario buscado por Goethe: "es el 'tema' mismo de todas las variaciones, el 'singular' que a través de la serie se metamorfosea"<sup>32</sup>, pero en el bien entendido que la mismidad, síntesis de singularidad y universalidad, se oculta en sus propias manifestaciones. Sería, pues, algo así como una especie de "principio germinal que, sin embargo, no puede concebirse 'separado' de la propia serie de recreaciones a que da lugar, ni puede pensarse como 'arquetipo ancestral' fuera del tiempo o prehistórico, sino desde y a partir de su inscripción en el proceso o curso, evolutivo, histórico, en que se singulariza y concreta"<sup>33</sup>. Las variaciones son, entonces, "variaciones sobre un solo tema, oscuro, insondable, único, dado a la percepción a un sujeto, a modo de

<sup>31</sup> E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, p. 128.

<sup>32</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 169.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 67.



legado erótico, clave de todos sus sueños, matriz y disparadero de estas tiradas de significación que son las obras"<sup>34</sup>. Y lo que en cada una de ellas se juega es siempre una síntesis singular de desviación y de memoria, de identidad y novedad, de pasado y de futuro. Por tanto, cada variación aparece ya como una interpretación de ese tema insondable que es propiamente la mismidad. Y esta interpretación ha de entenderse según su significado musical<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 69.

<sup>35</sup> Trías 'varía' posteriormente este 'principio de variación' en 'clave' (adviértase el sentido musical del término) ética y en clave estética. En clave ética, el 'principio de variación' determina la diferencia entre poder y dominio, diferencia que ya conocemos por textos anteriores. El ser con poder es un ser abierto al éxtasis temporal, al tiempo, en el cual la mismidad se recrea soportando la diferencia. El ser con poder propicia, en efecto, el propio variar y el ajeno. Deja ser en el mundo, en virtud del amor, la mismidad en síntesis con la diferencia. De hecho, el amor es lo que propicia creaciones y recreaciones, y ello en la medida en que es cuidado de la finitud. En cambio, el ser carente de poder es un ser que tiene miedo a la diferencia, miedo al renacer y destruirse, miedo, en definitiva, a la inocencia del devenir. Por ello, el dominador es un negador del éxtasis temporal, un enemigo del ser-tiempo, del espacio de libertad en el que el ser propio puede recrearse (con diferencia). El amor, el poder y la libertad son, en consecuencia, para Trías, ideales de la razón. En cuanto ideales, son siempre horizontes de futuro, invitación al ente a rebasar su estado fáctico y superarse. Abren, por ello, al ente al orden del universal. En cuanto racionales, los ideales constituyen ideas prácticas susceptibles siempre de superación. De ahí que, para Trías, cuando los ideales se objetivan en Dios (como sucede en la religión) se vuelvan irracionales. Estos ideales de la razón definen una idea del hombre, cercana al *pathos* de Zaratustra, como ser cuya esencia es trascenderse, superarse, llegar a ser más. Para esta concepción, el hombre logra ser sí mismo siendo diferente. Esta 'antropología' da prioridad, pues, al 'principio de fertilidad' (según el cual, el ser singular se sobrevive en sus recreaciones, en las que la mismidad soporta la diferencia) sobre el 'principio de conservación' (la primacía del átomo sobre el género y la especie). A su vez, el 'principio de fertilidad' permite cuestionar la 'verdad' de la modernidad, en cuanto que ésta basa toda su eficacia en su individualismo, es decir, en la afirmación del individuo frente a la ciudad. Por su parte, esta última idea da ocasión a Trías para proponer su concepción de sociedad humana como síntesis de comunidad tradicional y sociedad moderna.

El 'principio de variación', variado en clave estética, formula una ontología de la obra de arte que analizaremos en el capítulo siguiente. En general, puede anticiparse que, para Trías, la esencia de la obra de arte consiste en su apertura al futuro, es decir, en su capacidad para ser recreada de las más diversas formas a lo largo del tiempo. La obra de arte abre su propia historicidad, pero de tal manera que en todas sus recreaciones (en las cuales aquélla se sobrevive) se despliega la verdad de la obra de arte. No hay que entender, pues, la historia del arte como una sucesión de 'variaciones' a un 'tema' ya formulado. Ese tema, por el contrario, es ya variación de un tema desde siempre creado y recreado, cuyo fundamento es un fundamento-en-falta girado hacia una finalidad-sin-fin, y que se despliega en las vicisitudes hermenéuticas de sus interpretaciones.

## LA FILOSOFÍA DE LA 'SÍNTESIS ONTOLÓGICA': NIETZSCHE, PLATÓN Y KANT

### 1

Trías busca inspiración en algunos autores de la historia del pensamiento. ¿En cuáles cabe sorprender, a modo de sugerencia que nunca se sigue hasta sus radicales consecuencias, esta síntesis de singular y universal? Trías lo encuentra en tres lugares: el pasaje platónico del *eros productivo* (al que ya dedicamos las páginas del capítulo tercero de esta variación), en la doctrina nietzscheana de la voluntad ascendente, probada por la fecundidad y la fertilidad, y en el viejo Kant de la *Crítica de la capacidad de juzgar*.

Platón, en el discurso de Diotima de *El Banquete*, da, según la exégesis triasiana, una respuesta al problema de la inmortalidad a la vez que funda una síntesis (clásica) de singularidad y universalidad. Cada ser singular, en virtud de un impulso o anhelo a engendrar, sea físicamente, sea anímicamente, sea cívicamente, tiene la capacidad de autodesbordarse y de construir desde sí un ser otro diferenciado de sí mismo, hijo, obra o hazaña, de forma que su mismidad se torna extática, se tensa y proyecta al futuro, asegurando así el entrelazamiento generacional y cívico. A través de esa producción el ser sensible alcanza una salvaguarda de su mismidad. De hecho, el nuevo ser es el mismo ser fenecido, sólo que revalidado y recreado. En definitiva, en la doctrina del *eros* productivo, ve Trías un primer intento radicalmente filosófico por plantear la conexión singular-universal a través de la recreación. Sólo que esta doctrina se sintetiza con una recreación de los análisis heideggerianos sobre la deuda y la vocación. En efecto, como ya vimos en el tercer capítulo, la deuda (*Schuld*) que se contrae al nacer queda saldada en virtud de la generación de un ser-otro, de *poiésis*. La síntesis del *eros poiético* representa, en definitiva, un primer intento por pensar filosóficamente un singular inmediatamente universal en virtud de la recreación.

La doctrina nietzscheana de la voluntad ascendente, probada por la fecundidad, por la capacidad de rebasar la limitación y la muerte a través de la creación o generación de un ser-otro, se halla, para Trías, en estricta continuidad con la doctrina platónica del *eros productivo*. Cabe decir incluso que es su genuino y lúcido desarrollo. En efecto, para Nietzsche, pensar en sentido ascendente significa atreverse a pensar el devenir sin la ayuda de la hipótesis teológica que interpreta tiempo y devenir desde un ser inmutable y eterno que le da sentido y orientación. Pero desestimar la hipótesis teológica no supone desembocar en el nihilismo. Tal consecuencia es la propia de un

nihilismo reactivo que debe ser superado en la forma de un nihilismo activo, es decir, de una filosofía que afirme incondicionalmente el devenir. La filosofía plenamente afirmativa de Nietzsche busca considera que no hay otro ser más allá o más acá del fenómeno que transcurre en el tiempo. Para Nietzsche, en efecto, nada hay que no sea fenómeno temporal. Y esa temporalidad ha de entenderse como voluntad de volver a ser, en eterno retorno de lo mismo, una vez ha fenecido, esto es, en producir y crear un ser otro en el cual el pasado insista y el futuro se anticipe. De este modo, querer en sentido ascendente viene a significar querer la propia muerte como condición de recreación en otro ser. Querer en sentido ascendente es, pues, sentir el placer de la 'doble voluptuosidad' del crear y el destruir, de la 'compulsión al orgasmo' y del deseo de ocaso.

## 2

Por último, la recreación del pensamiento platónico y nietzscheano permite a Trías volver sobre los textos del viejo Kant, como tercer lugar donde históricamente aparece esbozado el principio de variación. La *Crítica de la capacidad de juzgar* constituye, como se sabe, la última parte de la trilogía crítica kantiana. Pero Trías insiste en señalar que se comete ciertamente una injusticia si consideramos esta tercera *Crítica* tan sólo como un brillante broche final, por muy genial que se quiera, con el cual tapar la grieta o la sima abierta con sus dos críticas anteriores, en las cuales había suscrito un dualismo absoluto, de inspiración netamente platónica, entre fenómeno y cosa en sí, entre Naturaleza y Libertad. Interpretarla de esta manera equivaldría a pasar por alto lo que, según Trías, constituye el nervio central que anima y da sentido a la obra: el hallazgo de una conciliación que supere el dualismo antes explorado. Se trata de replantear el problema de la relación entre naturaleza y espíritu en un ámbito más originario a la escisión, y ello es posible en virtud de una noción de finalidad que, "poseyendo todos los caracteres formales de la finalidad moral, brota espontáneamente, sin intención, de la naturaleza; o mejor dicho, puede reflexionarse en el sujeto como si brotara sin intención de la naturaleza"<sup>36</sup>. Pero la naturaleza de la que aquí se habla no es la *natura naturata* fruto de la actividad sintética de la sensibilidad y entendimiento, es decir, el *fenómeno* (*phaenomenon*), sino la naturaleza como movimiento, como eficiencia, como *natura naturans*, que es la que se resiste siempre a ser determinada por los conceptos del entendimiento. Esta naturaleza

---

<sup>36</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 66.

productiva no puede ser objeto de conocimiento teórico, pero Kant señala una cuestión esencial: la originariedad de la contemplación de la realidad bajo razón de belleza –recreando, así, la vieja intuición platónica, y de la creatividad como expresión libre de la vida del espíritu. Se trata entonces de hacer notar que la búsqueda de la mediación entre naturaleza y libertad conduce a postular la existencia de una naturaleza orientada teleológicamente hacia las facultades cognoscitivas del hombre. Esta es la razón por la que en la tercera *Crítica* Kant introduce una nueva modalidad de juicios: los juicios reflexionantes, que, en virtud del principio de finalidad, y por medio de una suspensión del constreñimiento conceptual y legal, permiten pensar un vínculo intrínseco de unión entre naturaleza y libertad. Esto significa que el hombre puede descubrir, mediante la consideración estética de la naturaleza, posibilidades que ella como facticidad no puede actualizar, prolongándola, así, de un modo libre. A partir de estas observaciones, podría elaborarse, según Trías, una ontología que no abandonase el ámbito del *fenómeno sensible* como lugar de dación del sentido y, por tanto, una ontología rigurosamente filosófica –esto es, no metafísica (en sentido nietzscheano):

“A los dualismos metodológicos, que se presentan ante la consciencia filosófica itinerante, teorética y práctica, se responden en la *Crítica del juicio* con principios unificadores que revelan la vocación de una filosofía que, siendo inmanentista, no quiere renunciar a ser filosofía en sentido riguroso, es decir, ontología. El orden de la Libertad, que es el orden platónico de las ideas, ideas fundamentalmente morales, orden incondicionado en el que la libertad es causalidad, y el orden de la naturaleza, que es el orden fenoménico de la serie regida por la necesidad causal al que el conocimiento teorético-empírico queda restringido, hallan en el juicio reflexionante estético y teleológico un vínculo intrínseco de unión, por suspensión del constreñimiento conceptual y legal. Se encuentra así una idea de finalidad que, poseyendo todos los caracteres formales de una finalidad moral, brota espontáneamente, sin intención, de la naturaleza; o mejor dicho, puede reflexionarse en el sujeto como si brotara sin intención de la naturaleza.”<sup>37</sup>

Es en virtud del principio de finalidad del juicio reflexionante que, según Kant, puede hablarse de belleza y de vida, de obra de arte y de organismo vivo. Pues bien, para Trías, “es en la idea de organismo vivo y de obra de arte y en la reflexión sobre la unidad en la diferencia de ámbos órdenes donde puede hallarse el fenómeno sobre el que basar sus reflexiones una ontología fundamental”<sup>38</sup>. Ahora bien, pensar ‘la unidad en la diferencia de ambos órdenes’ se convierte en una lectura ontológica del juicio reflexionan-

<sup>37</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 66.

<sup>38</sup> *Ibíd.* p. 68.

te, lo cual viene a replantear la necesidad de una nueva doctrina de los universales.

Kant dice en su *Crítica* que “en un producto del arte bello hay que tomar consciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas como si fuera un producto de la misma naturaleza (...). La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros consciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”<sup>39</sup>. Naturaleza y arte pueden comprenderse, por tanto, en el ámbito de la apariencia, como si cada uno fuera su contrario. En este sentido, la naturaleza puede ser reflexionada por el sujeto como obra de la libertad, así como la obra de arte se aparece como obra de la naturaleza: la obra de arte sería, por tanto, *organismo vivo*, pero su finalidad sería libre, una ‘finalidad sin fin’; y el organismo vivo, en cambio, sería *obra de arte*, si bien producida de forma no intencionada. Esta asimilación tiene lugar, ciertamente, en el plano de la apariencia. Pero esa misma apariencia, según Nietzsche, es fundadora de verdad.

### 3

Pues bien, para Trías, podría pensarse en esa forma viva, orgánica o estética, como el fenómeno mismo donde hallar la suspensión de los dualismos epistemológicos y prácticos, afirmados en las dos críticas precedentes. “Ese fenómeno es el ser vivo, eso que para Nietzsche es, también, el *factum* inmanente de la filosofía. Y es la estética el territorio que detecta y determina el ‘fenómeno más transparente’, como dice Nietzsche, donde puede ‘leerse’ la significación ontológica de la vida, verdadero pórtico de toda reflexión ontológica”<sup>40</sup>. En efecto, para Trías, Nietzsche quien fue más lejos en su apertura decidida a una reflexión ontológica no idealista sobre el organismo viviente y sobre el arte como el fenómeno más transparente del ser (voluntad de poder). Pero lo primero que este texto invita a reflexionar es qué quiere decir el autor cuando se refiere al organismo natural o a la obra de arte como ‘formas vivas’. Y lo que en esta idea se da al pensar es que “cada caso, sea orgánico o artístico, encierra su propia pauta interna de configuración, su propia diferencia y singularidad, que, sin embargo, es réplica o recreación de otros casos con los que guarda ‘aires de familia’, casos que se

---

<sup>39</sup> Kant, *Crítica del Juicio*, Austral, Madrid, 1989, p. 212.

<sup>40</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 67.

'desbordan' en el retoño, bien de modo diferenciado, bien de modo igual"<sup>41</sup>. En ambos casos, pues, el singular, sea orgánico u artístico, probaría su paradigmática universalidad a través de sus reproducciones y retoños. Ello conduce a la idea (goetheana) de *Ur-phänomen* como "prototipo, protofenómeno, arquetipo, determinable a partir de su manifestación en seres vivos, a modo de idea inferida del proceso dinámico de reproducciones o réplicas variadas, diferenciadas, singularizadas; principio germinal que, sin embargo, no puede concebirse 'separado' de la propia serie de recreaciones a que da lugar, ni puede pensarse como 'arquetipo ancestral' fuera del tiempo o prehistórico, sino desde y a partir de su inscripción en el proceso o curso evolutivo, histórico, en que se singulariza y concreta"<sup>42</sup>. Por tanto, ese 'fenómeno originario' vendría a ser una especie de 'idea encarnada' en la sucesión de los organismos vivos y estéticos.

Ahora bien, en el ámbito artístico, cabría hablar, mejor, de *idea estética*, aquel fondo de inspiración que caracteriza al artista, y que explica cómo, a través de sus producciones, puede advertirse un mismo estilo o manera, estilo propio, que se repite o varía en cada una de ellas de manera diferente. "¿Cómo no ver la validez de estas reflexiones ante una serie de 'obras del genio', todas ellas recreadoras de una misma 'idea estética', todas ellas perfectamente diferenciadas y singularizadas, todas ellas, a la vez, reveladoras de un mismo estilo que, sin embargo, se expresa de modo radicalmente diferenciado en cada caso?"<sup>43</sup>. En último término, sin embargo, la *idea estética* haría referencia también a esa constante recreación de los mismos arquetipos que percibimos en las obras artísticas de todos los tiempos, y que hacen exclamar a un estudioso como es P. O. Kristeller que la historia de las artes puede concebirse desde la forma musical de la variación<sup>44</sup>.

Pues bien, ese desbordamiento que genera el ser singular sensible, orgánico o estético, y que hace posible pensar el *Urphänomen* y la *idea estética*, trataría de recrear platónicamente el *Zwang zum Orgasmus* que Nietzsche sorprende en el corazón del ser, es decir, remitiría a la sobreabundancia de vida que late en el interior mismo de ella y que impulsa al ante a sobrevivir en otro diferente de él mismo. Sería, pues, el anhelo de inmortalidad que anima todo ente vivo. Este anhelo se consumaría, en el caso del organismo natural, en la recreación de sí mismo en otro por medio de la reproduc-

---

<sup>41</sup> Ibid. p. 69.

<sup>42</sup> Ibid. p. 67.

<sup>43</sup> Ibid. p. 69.

<sup>44</sup> P.O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, p. 120.

ción; y, en el caso de la obra de arte, como sobreabundancia de sentidos o significados, abiertos a la interpretación y a la recreación, y cuya prueba fáctica vendría dada por la repetición de juicios particulares y de interpretaciones o críticas mediante los cuales se convalidaría, recreándose, el juicio particular en la facticidad histórica. Trías entiende, entonces, que las interpretaciones de una obra de arte determinada forman parte de la *verdad* de la obra de arte, y que en cada una de ellas *acontece* en su sentido más propio (*eigen*), de la misma que toda forma viva es recreación de un universal que no se da previamente al devenir temporal. En esta unidad en la diferencia entre formas vivas y obras de arte encuentra Trías, por tanto, un ente singular y finito que se abre a la infinitud en el proceso creativo, es decir, mediado por el proceso creador: no existe un universal previamente dado al devenir, sino que aquél se abre, se anticipa, brota, en virtud del proceso creador, desde un singular concreto. El universal es, entonces, un universal abierto, tanto en los seres vivos como en las obras de arte. Y en cada uno de ellos, en cada ser singular y concreto, *acontece* de manera propia, pero siempre cada vez diferente, ese universal. El universal es, entonces, impensable sin la diferencia propia del singular. Y la diferencia de este singular forma parte del *acontecimiento* del universal mismo. En ese sentido, es en virtud del éxtasis temporal, en virtud de su tensión hacia el futuro, que el universal no puede ser pensado como universal cerrado, sino abierto, abierto a la recreación y a la mimesis. Por ello, cada singular es recreación de un universal que no se da previamente (fundamento en falta) y que se abre a un futuro entendido como recreación (finalidad sin fin).

Por otro lado, esta síntesis ontológica entre singularidad y universalidad que se produce paradigmáticamente en el organismo vivo y en la obra de arte del genio, tendría su correlato *lógico* en el juicio reflexionante, juicio en el cual, lo universal brota de modo reflexivo. Este juicio produciría un conocimiento inmediato emanado del singular y daría lugar a una noción de universal, no ya como ley o regla, sino inferida reflexivamente del caso singular concreto, y, por tanto, susceptible de convalidación histórico-fáctica a través de variaciones, mimesis, etc. Mediante esta modalidad de juicio, el espíritu es capaz de juzgar reflexivamente como idea (idea estética), o de sentir sensiblemente, en la emoción o sentimiento estético, respecto de un singular, "el resplandor de una idea que es *su idea propia*, determinante de su *esencia singular*, idea y esencia suya y sólo suya, pero que se 'desborda' a través de la repetición creadora. Y esa idea no es, como cree Schopenhauer, el

pretexto para supender o revocar el orden individualizado de los fenómenos y para abrir el orden suprasensible de las Ideas. *Éstas se hallan en la cosa singular sensible en devenir*"<sup>45</sup>.

La cursiva de la última frase es del propio Trías. De esta forma, el autor pretende subrayar, no que cierto orden de *ideas* (idea encarnada) ha de estar inscrito en las cosas mismas como condición *ontológica* de posibilidad de su ser pensadas, sino que constituyen el devenir mismo, en virtud del anhelo de inmortalidad que late en los seres vivos y que les impulsa a sobrevivir en otro. Este anhelo es tensión hacia un universal nunca dado como absoluto sino que se reconstituye cada vez en la indigencia y la finitud a partir de un Origen absoluto que tampoco se da<sup>46</sup>. En este sentido, el logos adecuado a este ser es precisamente el juicio reflexionante con el cual,

"... se logra alcanzar, desde lo singular, una universalidad diferente de la conceptual o moral: a través de un juicio, el reflexionante, que, en vez de dictaminar reglas o conceptos sobre los casos que subsumen y ejemplifican o ilustran una teoría o ley moral, parte de un hecho singular, sensible, de un *caso*, alumbrando, sin concurso de concepto ni de regla moral, una universalidad inferida del propio caso, situación en la que la casuística se eleva, por sí misma, a lo universal y ecuménico, sin mediar a través de conceptos ni de leyes morales. Lo que así se produce es una suerte de *ley propia* o *idea propia*, a la que puede llamarse en rigor *pauta esencial*, que sólo legisla respecto al caso y que sólo concibe, como idea, el propio caso. Pero con ello lo que se produce es una idea o pauta paradigmática y ejemplar capaz de producir, en la serie de obras que desencadena, en la serie de juicios críticos que promueve, una *recreación de sí misma*, sea por la vía de la mimesis (...), sea por la vía del gusto"<sup>47</sup>.

Llegamos así a la idea de un fenómeno que es singular en sus concreciones, pero cuya universalidad puede inferirse reflexivamente, sin que sea postulación moral ni legalidad del entendimiento, sino pauta impresa en el propio caso. Esta universalidad no es, por tanto, ni conceptual ni legal, sino que emerge del propio ser singular sensible y que se *recrea* en otro ser singular sensible. En ese sentido, se trata de retrotraernos al proceso creador a través del cual se funda, desde el caso singular, una serie o paradigma, la cual repite de modo igual o diferenciado la fundación primera precedente, el acto o la fundación creadora. "De este modo se logra comprender, a partir

---

<sup>45</sup> Ibid. p. 70.

<sup>46</sup> Esta idea sugiere a Schopenhauer y al budismo la necesidad de revocación de la voluntad de vivir por la cantidad de sufrimiento que ello conlleva. Frente a él, Nietzsche propone la voluntad de poder, que es voluntad de crear, entendiendo que la creación absorbe en un placer mayor el componente de sufrimiento e indigencia que el ser ya es.

<sup>47</sup> Ibid. p. 68.



de sugerencias de la tercera crítica kantiana, el acto fundacional que inaugura todo desencadenamiento de universales *ya constituidos*, como son los que aparecen en el terreno de la ciencia o de la moral"<sup>48</sup>. Pues bien, este proceso creador tiene en el arte su lugar propio de aclaración y explicitación. De ahí que sea, según nuestro autor, en la reflexión kantiana sobre el arte del genio donde pueda hallarse el clímax unificador que atraviesa toda la *Crítica de la capacidad de juzgar*. El genio es la capacidad configuradora de la imaginación (imaginación productiva y creadora) que se remonta a las fuentes de la naturaleza naturante, y que se constituye a la vez en mediación entre el orden de la sensibilidad y el orden racional de las ideas.

"Es en la estética del 'genio', en la concepción de naturaleza y libertad, en la ligazón sugerida entre organismo vital y obra artística, donde podemos hallar el punto decisivo diferencial de la orientación kantiana respecto a su pretendido seguidor, Schopenhauer, que interpretó de modo dualista y 'transmundano' sus descubrimientos y vislumbres. Y en donde podemos hallar también la profunda connivencia del viejo Kant con la más profunda de las concepciones platónicas, la del *eros productivo*, que se sacia en la revalidación de sí mismo a través de la producción o *poíesis* de hijos, obras y retoños de sí mismo; y por último, en la profunda connivencia entre esa doctrina del *eros productivo*, la doctrina estética y teleológica kantiana y la síntesis nietzscheana de la vida como voluntad de poder que se recrea, síntesis de voluntad de poder, de crear, y 'eterno retorno', y la estética nietzscheana de su obra de madurez, en donde el arte es máxima expresión de *formas vivas* (organizadas y 'aquietadas' en el gran estilo clásico, en el cual resplandece de modo apolíneo la voluntad dionisiaca creadora)"<sup>49</sup>.

## ARTE, FILOSOFÍA Y RELIGIÓN

### 1

El principio que rige la imaginación creadora es, para Kant, la idea estética. En efecto, el genio es la facultad de exponer ideas estéticas, "entendiendo por idea estética la presentación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible"<sup>50</sup>. Como comenta a este respecto Trías, esta apertura de la idea estética es la razón que explica el desencadenamiento de interpretaciones y recreaciones en la recepción de la obra, lo que hace de ella 'símbolo'.

<sup>48</sup> *Ibíd.* p. 69. En el siguiente capítulo abordaremos esta concepción de la cultura a partir del reconocimiento del carácter artístico del universo semántico.

<sup>49</sup> *Ibíd.* p. 70.

<sup>50</sup> Kant, *Crítica del Juicio*, parágr. 49. La siguiente cita continúa la presente.

Pero Kant matiza que esa 'idea estética' es el *pendant* de la idea de la razón, la cual, al contrario que aquélla, es "un concepto al cual ninguna intuición (representación en la imaginación) puede serle adecuada". Trías concibe el arte como el lugar de exposición sensible de ideas estéticas; y la filosofía como el lugar de exposición discursiva de las ideas de la razón. Ahora bien, entre arte y filosofía existe, tal y como señala Kant en relación a la idea estética y la idea de la razón, cierta correspondencia. Ambos se remontan, en efecto, en virtud de la imaginación creadora, a la fuerza configuradora o *natura naturante* que precede o antecede toda legalidad física o moral (*natura naturata*), promoviendo auténticas posibilidades para el conocimiento científico y para la acción moral. En efecto, los dos retrotraen los datos de la facticidad conocida por la ciencia o ejecutada moralmente, a su fuente, a su fundamento, que es fundamento-en-falta girado hacia una finalidad-sin-fin. Lo que ambas exponen es, así, la síntesis ontológica de universalidad y singularidad, sólo que arte y filosofía lo hacen de forma inversa. Es decir, el arte alcanza la universalidad sin abandonar nunca el plano del singular sensible y concreto, quedando la idea estética revelada a contraluz. La filosofía se mueve de entrada en el plano ideal y universal, pero sin abandonar por ello el plano singular. El arte, en consecuencia, trabaja sobre símbolos (representaciones sensibles que hacen pensar mucho), y la filosofía sobre ideas (ideas de la razón).

## 2

Arte y filosofía pertenecen al género de la 'creación', y se saben, por ello, en cierto modo, 'ficción', obra de la imaginación creadora, en virtud de la cual, abren la facticidad al orden de la posibilidad. Arte y filosofía son, pues, expresión fáctica de posibilidades (sensibles o inteligibles), pero en ello reside su grandeza, ya que siempre pueden convertirse en guías de acción y de conocimiento. Arte y filosofía son la vanguardia de la cultura humana, las formas de tensar ésta hacia el futuro (que es siempre 'extasis' temporal en el que retorna el pasado). Ellas dicen verdad precisamente en su ser consciente del carácter de ficción de sus creaciones (obra de arte, obra filosófica). Y Trías insiste en que es precisamente esta conciencia lúcida de 'ficción' lo que distingue sus productos de las reificaciones de la religión. En efecto, la religión, al conceder valor de realidad a sus propias creaturas, dice verdad a pesar suyo de forma sintomal: "es verdadera 'en sí', en el modo del *síntoma neu-*

rótico"<sup>51</sup>. La religión también es creación, sólo que no es consciente del carácter ilusorio de sus criaturas. Por eso es dogmática y autoritaria.

Por tanto, Trías distingue, dentro de la creación, dos órdenes diferentes: por un lado, arte y filosofía; por otro, la religión. Para nuestro filósofo, arte y filosofía son conscientes de que sus respectivas producciones pertenecen al mundo de la 'ficción', sólo que esa ficción pretende ser símbolo del propio mundo (apertura de sus propias posibilidades) en el caso del arte e inflexión reflexiva respecto al propio mundo (desvelamiento de las ideas subyacentes) en el caso de la filosofía. Arte y filosofía logran, por ello, transformar nuestra visión y nuestra 'situación' en el mundo. Producen, pues, un desajuste y una reestructuración de las 'creencias' que nos gobiernan. Sólo que esa reestructuración tiene un profundo sentido ontológico en el seno de la cultura. De hecho, si arte y filosofía exigen reconducir la esencia de la cultura a la idea del eterno retorno de un mismo impulso creador, hay que ir más allá y poner de manifiesto que en ese acto creador de arte y filosofía retorna siempre un mismo universo de arquetipos (el singular inmediatamente universal a través de la recreación), que según la imagen de T. Mann, configura el mundo celeste de una esfera giratoria que se complementaría con la esfera mundana o terrestre. De todo ello nos ocuparemos en el capítulo próximo. Lo que conviene ya dejar claro es que la ontología trágica de la 'síntesis ontológica' permite formular una nueva teoría de la cultura, que, lejos de escindir el dominio humano en ámbito racional del sentido (ciencia y moral) y ámbito emotivo (arte), integra las diversas dimensiones.

---

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 118.



## CAPÍTULO NOVENO

### EL ARTE COMO 'MÉTODO' DE ACCESO AL SER

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

La estética constituye en los textos de Trías, como vamos viendo, aquel privilegiado ámbito de experiencia desde el que poder plantear hoy, en el final de la metafísica (de la que el autor destaca, junto con Vattimo, los rasgos de inmutabilidad y eternidad atribuidos al ser), la pregunta por el ser y la verdad. Y ello, en un triple sentido: se trata, en primer lugar, de reformular teóricamente la relación entre arte y verdad más allá tanto de la *muerte del arte* hegeliana como de la solución nietzscheana del *arte sin verdad*. Vimos a este respecto, en capítulos anteriores, cómo Trías reconduce el problema de la *verdad del arte* a Platón en el seno de una teoría del alma (como sujeto erótico orientado hacia la belleza) y el entorno objetivo del artista creador (la consumación poiética del fecundo encuentro erótico del alma con aquélla). En este sentido, el artista sacaría a la luz las posibilidades físicas de la cosa, y la obra de arte vendría a ser mayéutica ontológica. Esta concepción del arte se fundamentaría en la idea de ser como poder, y en la del acto creador (*mímesis*) como 'posesión pasional'.

Pero, en segundo lugar, el problema de la verdad del arte implica también, como vamos a ver ahora, la consideración del sentido objetivo del genitivo, y no sólo de su sentido subjetivo, como en el caso anterior. *Verdad del arte* significa entonces que el arte muestra la verdad ontológica, precisamente, en el acto creador como tal, es decir, que el arte es transparencia pura del ser o fenómeno transparente de la voluntad de poder, como en varias ocasiones insiste nuestro autor. Desde él se hace posible reconstruir los universos epistemológicos y morales, de manera que el resultado sea una cultura integrada y madura. La verdad del arte es, sin embargo, la verdad del acto creador como eterno retorno de lo mismo, girado hacia un origen sin principio y orientado hacia una finalidad sin fin. Para Trías, esto significa que hay que volver a Kant para reflexionar sobre el acto creador. Y no sólo con la idea de consumir una *teoría general de la creatividad humana* (es decir, una concepción del acto creador), sino para fundamentar la cultura misma (el universo semántico) en lo ontológico, tomando la estética como método de acce-

so al ser. Se hace evidente que Trías continúa en este texto su profundo diálogo con la filosofía de Nietzsche.

Por último, la estética es la forma a través de la cual se van alumbrando los conceptos teóricos pertinentes: el artista y la ciudad, la pasión, la memoria perdida de las cosas o lo bello y lo siniestro. Como él mismo ha reconocido alguna vez, necesita de escenarios estéticos para poder pensar y escribir. La experiencia estética se constituye así en la viva condición de posibilidad de esa urdimbre o tejido artístico de ideas filosóficas que constituyen sus textos. Esas ideas devienen entonces puras destilaciones de imágenes o de metáforas: auténticas ideas escenificadas<sup>1</sup>. Desde este punto de vista nos encontraríamos en los textos triasianos con lo que Welsch ha podido llamar 'pensamiento estético'<sup>2</sup>.

## 2

Si en los trabajos que hemos analizado (desde *Drama e identidad* hasta *Lo bello y lo siniestro*), el arte, platónicamente entendido como *poíesis* y *tejne*, permite a nuestro autor formular, frente a la 'filosofía del concepto' hegeliana y, en general, frente a la Razón Formal Especulativa moderna (en el bien entendido que ancla sus raíces en la filosofía griega), una ontología que tiene en la noción estética de *mimesis* (recreación o posesión pasional) su clave de bóveda, en *Filosofía del futuro*, texto que aquí consideramos como soberbio culmen de su segunda variación (y ello en la medida en que su autor lleva a cabo un considerable esfuerzo por conferir orden a la gran diversidad de conclusiones y resultados obtenidos en sus tanteos anteriores), a la vez que como gozne y bisagra entre ésta y la que se abre con *Los límites del mundo* (en la medida en que el problema viene a ser ahora esencialmente *metódico*: vía o camino de acceso al ser), el arte, en tanto verdadera óptica de la vida y fenómeno más transparente de la voluntad de poder, aparece como privilegiado método de acceso a la historicidad de la cultura y a la síntesis ontológica del principio de variación.

---

<sup>1</sup> E. Trías, "Autopercepción intelectual", *Anthropos*, 4, 1992, pp. 22-27, pp. 24-25.

<sup>2</sup> "Ästhetisches muß, damit von 'ästhetisches Denken' gesprochen werden kann, nicht bloß Gegenstand der Reflexion sein, sondern den Kern des Denkens selbst betreffen. Das Denken muß als solches eine ästhetische Signatur aufweisen, muß ästhetischen Zuschnitts sein. Das heißt vor allem: Es muß in besonderer Weise mit Wahrnehmung -*aisthesis* im Bunde sein. Ästhetisches Denken ist eines, für das Wahrnehmungen ausschlaggebend sind. Un zwar sowohl als Inspirationsquelle wie als Leit und Vorzugsmedium". W. Welsch, *Aesthetisches Denken*, Reclam, 1993, p. 46.

Así pues, en *Filosofía del futuro*, la estética, en su sentido moderno inaugurado por Kant, pero con matices nietzscheanos, constituye un privilegiado punto de partida teórico para acceder a la verdad del ser, ocultada y silenciada en nuestro trato cotidiano con las cosas. Se trata de reconducir este significado a su vocacional filiación platónica como *poíesis*. Y en este sentido, no sólo el arte en su significado moderno, sino en general, todo el universo semántico (es decir, todas las manifestaciones de la cultura: ciencia, moral, filosofía, religión) así como el campo de la técnica, son *arte*, cuando éste es ontológicamente considerado. Pero conviene aclarar algo fundamental: Trías no procede con ello a la estetización de la realidad o a la conversión de la realidad en fábula (como sí hacen, en cambio, los pensadores de la postmodernidad) según la proclama nietzscheana de un *arte sin verdad*. Por el contrario, *refutar* a Nietzsche en este aspecto supone mostrar cómo su teoría del arte permanece todavía enredada en el esquema platónico de la verdad y el error. Y bien, el esfuerzo triasiano ha venido guiado por el deseo de reconciliar, más allá de Hegel y Nietzsche, arte y verdad. Ello le acerca, de algún modo, al pensamiento del primer romanticismo alemán. En efecto, es en ese momento cuando cae definitivamente la separación racionalista entre el reino de la apariencia, que sería el propio del arte, y el reino de la verdad, que sería el propio de la ciencia, la filosofía y la religión. Para los primeros románticos, en efecto, el arte se impone como una práctica de liberación de la verdad, al mismo tiempo que la verdad se afirma en todos los ámbitos de la experiencia por su naturaleza esencialmente artística. O dicho de otra forma: la experiencia estética, no sólo contiene en sí todas las demás formas de experiencias, sino que, además, estaría en la raíz de todas ellas. El arte viene a ser el lugar, el medio y el órgano de la verdad; y lo es, fundamentalmente, porque la entiende más acá de la distinción entre verdadero y falso, hasta el punto de que lo *falso* y la ficción revelan la verdad misma. [Como vimos en el capítulo anterior, Trías utiliza este criterio para discernir la verdad del arte y la filosofía frente a la falsedad de la religión<sup>3</sup>]. De ahí que el arte no sólo aparezca como el único instrumento capaz de penetrar y conocer la realidad, sino que, además, ésta derivaría de una inagotable actividad inventiva y creadora de tipo estético, es decir, de la 'imaginación productiva' (Kant). Para los

<sup>3</sup> "Y se da entonces la lógica y comprensible paradoja de que el arte, que sabe, consciente o inconscientemente, que sus obras son 'ilusorias', dice por lo mismo, a través de ellas, verdad; o que la filosofía, que sabe el carácter de 'ficción' de sus ideas, dice por lo mismo o puede decir, a través de esas 'convenciones', verdad; mientras que la religión, en razón de que ignora ese carácter ficticio virtual de sus objetivaciones (...), dice sólo *verdad a pesar suyo*, de forma *sintomal* (...); la religión, como dice Freud con razón, es *ilusión*". *Ibíd.*, p. 118.

románticos, pues, el problema consistiría en la salvaguardia de la verdad *en* el tiempo y *desde* el tiempo. La obra de arte confirmaría que lo infinito está en lo finito *inmediatamente*, sin mediación conceptual, trascendiéndolo y difiriendo, a la vez, de ello. Pues bien, Trías recrea esta problemática desde la teoría de los universales: la síntesis inmediata de singularidad y universalidad en el singular sensible a través del *principio de variación*.

### LA CULTURA COMO CREACIÓN: FACTICIDAD (CIENCIA Y MORAL) Y POSIBILIDAD (ARTE Y FILOSOFÍA)

#### 1

El esfuerzo triasiano está orientado desde el principio a articular la posibilidad de una cultura integradora que renuncie al gesto policíaco de demarcación entre discursos admitidos y discursos rechazados, entre saberes legítimos y saberes bastardos. Frente a la concepción represiva de la filosofía como 'semáforo del saber' (y esta represión tiene un sentido ontológico que ya hemos aclarado: ocultación de la experiencia trágica del ser), Trías reconoce primeramente la especificidad de cada territorio cultural y trata, a continuación, de diferenciar nítidamente el lugar de cada uno de ellos (ciencia, moral, arte, filosofía). Todas las esferas de la cultura tienen por tanto un sentido irreductible y un lugar determinado. De hecho, tanto el arte como la ciencia, la filosofía, el arte y la moral constituyen los diversos universos del sentido: sentido de las palabras y las acciones, de las obras y las expresiones, de las decisiones y los enunciados. Ahora bien, la posibilidad de integrarlos en un todo articulado implica también la reconducción de todas ellas a un fundamento común: la concepción de la cultura como *creación*. De hecho, el acto creador, si bien se hace en nuestra cultura en el marco artístico (y, con menor transparencia, en el filosófico), es auténtico presupuesto de toda transformación profunda del campo real, tanto del orden de la ciencia como del de la moral. Todos estos universos de sentido se fundan en la imaginación creadora. O dicho de otra forma: el acto creador resplandece en todos los ámbitos de la cultura. Sólo que ciencia y moral tienden espontáneamente a ocultarlo (ya veremos cómo y por qué), mientras que el arte (y en cierto modo la filosofía) lo mantiene al descubierto. Lo esencial en este momento es dibujar una línea divisoria que separa la cultura creadora y adulta que Trías (como moderno) busca (la síntesis de arte, filosofía, ciencia y moral), de la cultura represiva que escinde el universo del sentido en ámbito de la verdad



(ciencia, moral) y ámbito de la ficción (arte). Sólo que, para Trías, esta actitud policiaca es heredera, en el mundo secularizado, del gesto inquisitorial de la religión, gesto que es consecuencia de la ilusión que ésta padece respecto del carácter ficticio de sus producciones. Por tanto, reconocer, con Nietzsche, el rango artístico del universo semántico en general implica, por un lado, desbancar a la religión de sus pretensiones absolutas y de dominio, y, por otro, sacar a la luz la arbitrariedad de la escisión del universo semántico en verdad y ficción; en normalidad y creatividad.

El arte adquiere, entonces, un lugar privilegiado en la cultura actual, pero ello en la medida en que es allí, dadas las condiciones 'ideológicas' de nuestro tiempo, donde se manifiesta de forma transparente el acto creador como tal. Ahora bien, evitemos un malentendido: no es que el universo artístico sea considerado jerárquicamente superior al moral o al epistemológico. Trías sólo pretende señalar, con Nietzsche, el carácter revelador del mundo artístico, es decir, el fenómeno transparente del arte, desde el cual, puede reinterpretarse con todo rigor los universos moral y epistemológico y, en concreto, la dialéctica de instauraciones e invalidaciones de los sucesivos 'paradigmas' que conforman su historia. Se trata, pues, de romper con el dualismo tradicional de una cultura escindida en lo más hondo entre el ámbito del 'sentido' (ciencia y moral) y el 'parque nacional de la creatividad humana', entre el marco general de validez semántica y el campo de libertad creadora sin ninguna validez cognoscitiva.

Así, si para Nietzsche, en su período ilustrado, la liberación del hombre pasa por la reflexión sobre el hecho de que la cosa en sí, la trascendencia de lo verdadero, lo bueno y lo bello, no es más que una trascendencia proyectada por el hombre mismo, pero olvidada como tal (por lo cual puede decirse con todo rigor que esa reflexión pretende ser la 'conciencia de sí' -concepto hegeliano de la existencia humana en el modo de la 'grandeza': la del santo, el artista y el filósofo), para Trías, que traslada esa reflexión al ámbito del 'saber', la cultura adulta buscada pasa por un hacerse consciente del carácter artístico de sus producciones, tanto de las artísticas, como las científicas y morales. Ello conlleva el destierro de la religión, precisamente por su incapacidad mostrada para asumir el carácter creador de sus producciones.

## 2

El primer paso que da Trías, en esta dirección, es detectar el acto creador en todas las dimensiones de la cultura: ciencia, moral, arte y filo-

sofía. Para ello toma como punto de partida la escisión citada entre verdad y ficción, conceptuada, en primer lugar, según la distinción kantiana entre juicios determinantes y juicios reflexionantes. Se trata de distinguir la ciencia y la moral, por un lado, y el arte y la filosofía, por otro. Según nuestro pensador, en efecto, frente a un juicio determinante, propio de la ciencia y la moral (término por el que se entiende fundamentalmente el derecho y las legislaciones sociales), en el que un caso singular se subsume bajo una ley previamente dada, apareciendo, bien como ejemplo, bien como excepción o anomalía, Kant va a dar el nombre de juicio reflexionante a aquel juicio propio del ámbito estético, que parte del caso singular en dirección a un universal que no lo avala previamente. Trías determina así la ciencia y la moral, por un lado, y el arte (en cuyo ámbito puede descubrirse una teoría de los universales que nos sirve para dar cuenta, no sólo del arte, sino también de la filosofía y la religión), por otro. Es decir, nuestro autor articula dos teorías de los universales diferentes, entendiendo por 'teoría de los universales' una relación entre el singular y el universal. Cabe distinguir, así, un 'modelo 1', válido para la ciencia y la moral, en el que el singular se adecua a un universal lógicamente preexistente, haciendo, por tanto, abstracción de lo propiamente singular del ente sensible, y en el que éste, de no poderse deducir del universal, aparecería como anomalía o excepción; y un 'modelo 2', específico del arte y la estética, en el que el singular se proyecta hacia un universal que no está previamente dado, pero que alcanza universalidad (fáctica) en virtud de la multitud de juicios estéticos y recreaciones artísticas a los que históricamente puede dar lugar. Y bien, este modelo es el propio del género de la creación, género al que pertenecen por igual el arte, la filosofía y la religión, sólo que tanto el arte como la filosofía integran un subgénero aparte del formado sólo por la religión. Se trata, así pues, de ahondar un poco más en la dialéctica entre juicios determinantes y juicios reflexionantes.

### 3

Para Trías, tanto la ciencia como la moral se componen de juicios determinantes. Juicio determinante se va a decir, siguiendo a Kant, de aquel en que un singular se subsume, como caso, en un universal lógico previamente dado. Pero el autor español va a reinterpretar los juicios determinantes como la relación que se establece entre singular y universal dentro de lo que T. Kuhn, refiriéndose a los paradigmas de la historia de la ciencia, ha llamado 'situación normal'. Así, se puede entender la ciencia y la moral (de-

recho) como un 'tranquilo reino de leyes' (Hegel), constituido por universales lógicos y casos singulares que, o bien actúan como ejemplos, o bien como anomalías. Este tranquilo reino de leyes simboliza la adecuación entre experiencia y teoría que se produce en el momento histórico de vigencia de una 'situación normal' o, según Trías, 'facticidad'. Entonces, el edificio jerarquizado de leyes que constituye el universo del conocimiento y el universo moral podría formalizarse intuitivamente "con la célebre imagen porfidiana del árbol de los géneros y las especies", de manera que "*puede decirse, pues, que 'en situación normal' las excepciones confirman las reglas y las anomalías refuerzan las teorías*"<sup>4</sup>. Nuestro autor, sin embargo, no presenta esta relación entre universales y singulares de forma estática o mecánica, pues, en la facticidad, en cada 'situación normal' existen 'márgenes de tolerancia' que permiten integrar las excepciones y los casos anómalos sin temer una ruptura. Pero llega un momento en que lo anómalo y monstruoso (es decir, aquello de lo que la teoría no puede dar cuenta cabal), adquiere una *intensidad* tal que exige una transformación del paradigma científico o jurídico. En la esfera cognoscitiva aparecen singularidades que no son ya interpretables por la teoría en cuestión. En el ámbito moral, las pautas de valor dejan de animar la vida institucional y se produce la disolución del espíritu de la sociedad (Hegel). No hay adecuación, entonces, entre la empiria y el edificio cultural y teórico. Proliferan hechos, acciones, situaciones excepcionales, que rebasan el 'margen de tolerancia' de la teoría o la moral hasta entonces válida. En consecuencia, se alcanza el punto crítico u *horizonte de no retorno*, lo cual hace necesario el cambio revolucionario de paradigma. Se produce entonces una lucha a muerte entre la vieja concepción teórica y los hechos anómalos que se presentan. Y de esta lucha va emergiendo poco a poco un nuevo espíritu teórico, una nueva moral, una nueva clase social, un nuevo 'mundo' y, en definitiva, un 'tranquilo reino de leyes' nuevo. Cabe distinguir, por tanto, en la vida de la ciencia y de la moral, cuatro momentos diferentes: 1) momento de 'situación normal' (facticidad) en el que el orden epistemológico o moral está sostenido sobre un 'tranquilo reino de leyes' (juicios determinantes); 2) momento *destructor* de revocación violenta de las viejas leyes; 3) momento *trágico* de dispersión o pérdida del horizonte teórico anterior; y 4) momento *creativo y afirmativo* de instauración y fundación de un nuevo orden epistemológico o moral.

Ahora bien, Trías va a insistir repetidamente que es siempre por la vía de la excepción, la anomalía y la *singularidad pura* que resiste a la

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 127.

teorización, por donde el edificio jerárquico que compone el tranquilo reino de las leyes epistemológicas o morales se pone radicalmente en cuestión [Recuérdese *La dispersión*]. En el momento en que irrumpen con toda su violencia las irregularidades y los casos no contemplados por la teoría, se exige un nuevo orden o paradigma epistemológico o moral que dé cuenta de esos hechos. Y entonces puede decirse que sobreviene una revolución en el campo teórico o en el campo de la praxis. Naturalmente, ésta no aparece como un apocalipsis epistémico repentino, sino que viene preparado por un largo período de erosión y desgaste de la teoría en el que proliferan hechos, acciones y situaciones excepcionales de las que no puede ya dar cuenta el 'tranquilo reino de leyes'. Y bien, rebasado el punto crítico y horizonte de no retorno sobreviene la revolución y el consiguiente cambio de paradigma.

Trías sospecha, pues, que, en última instancia, son precisamente sobre las singularidades excepcionales, focos sensibles cargados de tensiones internas, sobre las que se levanta el nuevo edificio teórico. Pero la dinámica del nuevo reino de leyes epistemológicas o morales es tal que, en un segundo momento, tras su confirmación y asentamiento en la cultura, oculta su propio origen, y las singularidades que dieron lugar a la teoría son reinterpretadas como ejemplos o ilustraciones de la teoría. Dicho de otro modo: los universos moral y epistemológico se caracterizan por el constante encubrimiento del acto creador, del proceso inventivo en el que se gesta la ocurrencia revolucionaria, el diseño y el proyecto que da lugar al nuevo edificio moral o cognoscitivo que sustituye al viejo y obsoleto. Por ello, para Trías, cuando la ciencia o la moral alcanzan el punto crítico u horizonte de no retorno se recompone el orden natural según el cual lo empírico fuerza lo apriorístico y se le anticipa.

Lo esencial es, por tanto, pensar más a fondo esa sucesión de paradigmas que constituye la vida histórica de aquellas esferas de la cultura poco proclives a ser consideradas desde el arte (y aquí vemos realizada la exigencia del joven Nietzsche de ver la ciencia desde la óptica del arte): ciencia y moral. En efecto, ¿qué nos dice la sucesión ininterrumpida de teorías sobre el universo (física), historizable en período ptolemaico, newtoniano y einsteiniano; o de legislaciones sociales (derecho), historizable en formaciones feudal, oriental despótica y burguesa? Para nuestro autor, se trata de preguntarse por aquel escándalo del pensamiento, que Kant no pudo ya considerar, que es la sucesión de paradigmas científicos y morales a lo largo de la historia. ¿Qué conclusiones extrae Trías de todo ello?

En primer lugar, nuestro autor observa que en tanto vive inmerso en el tranquilo reino de leyes de un edificio moral o sapiencial, el individuo tiende a comprender ese universo como el universo mismo. Este punto es importante: revela el carácter *ideológico* que tiene el modo como es comprendido de forma inmediata el edificio científico o moral. De hecho, el efecto de la implantación de un tranquilo reino de leyes es la creación de un 'sentido común' (determinación de los modos de ver, percibir, sentir, pensar o querer), que hace que el sujeto que vive instalado en él identifique el mundo físico con la construcción teórica. Y bien, por 'ideología' hemos de entender, precisamente, esa presunta identificación de palabra y cosa, de realidad y teoría, que Trías llama 'facticidad': "*debe, pues definirse la ideología como el proceso en virtud del cual ciertas ideas creadoras que en su principio fundaron una legalidad receptiva, estimativa y preceptiva, se convierten en 'creencias' del sentir común, perdiéndose así el rastro de la invención que le dio origen, reinterpretándose esa invención como descubrimiento. De hecho es reinterpretación parte de un previo y decisivo encubrimiento del acto creador*"<sup>5</sup>. Podría decirse que Trías recrea la noción orteguiana de *creencia* en oposición a la de *idea*: las creencias se *son*, o dicho de otra manera, constituyen el fundamento inconsciente de nuestra instalación en el mundo; las ideas, por el contrario, se *tienen*, pertenecen al ámbito consciente de la reflexión, pero anticipan lo que en el futuro puede llegar a ser *creencia*. Así, por ejemplo, si en el Renacimiento el hombre vivía en el interior de la concepción ptolemaico-aristotélica del mundo, y sobre él cuajaron las *ideas* de Copérnico, Kepler y Galileo, éstas fueron, poco a poco, transformando su estatus hasta convertirse en *creencias*, es decir, en el *humus* ideológico de nuestra misma instalación en el mundo. Pero en ambos casos, tanto en el orden moral como en el epistemológico, asistimos a un mismo encubrimiento del acto creador y de su correlato objetivo, el suceso singular. Este encubrimiento tiene lugar en razón de que el usuario recibe esta configuración ideológica como algo ya dado, es decir, en razón de que el sujeto se instala en ella como su mundo e identifica palabra y cosa, realidad y teoría.

Vivir en el *mundo interpretado* (Rilke) es, entonces, para Trías, entender como mundo real lo que no es sino el ocultamiento de un acto creador que siempre retorna, impidiendo la estabilización del significado en un orden dado. "Se toma entonces como 'naturaleza' o 'realidad' lo que es efecto de esa inventiva o de ese entrecruzamiento de ocurrencia y singularidad que constituye el acto creador y se redefine el acto creador en el campo moral o

---

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 132. En cursiva en el original.

en el científico como *descubrimiento*, como si el acto creador levantara el velo de algo que está 'está ahí' y que preexiste al acto, siendo como es éste *efecto de un complejo entrecruzamiento de ocurrencia y suceso singular*"<sup>6</sup>. Este encubrimiento del suceso singular vendría además confirmado por la incapacidad secular de la epistemología por dar cuenta de lo singular, según reza el viejo adagio escolástico *individuum est inefabile*, y que recoge Hegel en su análisis de la certeza sensible.

4

La *verdad* del arte consiste, pues, para Trías, en un primer nivel, en que revela el acto creador de la imaginación productiva (Kant), presupuesto básico de toda profunda transformación en el ámbito de la cultura, incluido los universos moral y epistemológico, es decir, en que saca a la luz el carácter singular del suceso que desencadena el acto creador, de la ocurrencia que lo transcribe o expresa y del alma que lo padece. Dicho de otra forma: "sólo en el ámbito estético se apercibe la *verdad* de la ley, que debe enunciarse así: *son las excepciones las que fundan las leyes y no las que las confirman, son los ejemplos singulares los que, por razón de su 'ejemplaridad', terminan siendo ejemplos a seguir, por ruta moral o cognoscitiva, produciendo a posteriori, por vía de mimesis, de hábito, de costumbre, dominaciones y hegemonías que acaban cristalizando en el 'tranquilo reino de leyes'*"<sup>7</sup>. El arte, pues, mantiene al descubierto el acto inventivo y creador en el que se gesta la ocurrencia revolucionaria o proyecto que da lugar al nuevo edificio moral o cognoscitivo que sustituye al viejo y obsoleto.

Pero no tendría sentido ocultar que también el arte (la historia del arte) puede concebirse como una sucesión de tranquilos reinos de leyes estéticas y momentos crítico-revolucionarios. En efecto, cada obra de arte singular es una obra que pertenece a una época histórica determinada, en la que predomina cierto estilo o manera de hacer, es decir, un código perceptivo y compositivo, unas peculiaridades formales o un lenguaje común en virtud del cual, esa obra en cuestión puede reconocerse griega, romana, renacentista, barroca, clásica, romántica o cubista. Toda obra de arte lleva ya en sí sus propias condiciones históricas de posibilidad. Por ello, cabría leer la historia del arte según los cuatro momentos en que se desarrolla la vida científica y la moral: 1) 'situación normal' *dramática*, de predominio de cierto *estilo* artístico

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 149.

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 149.

(que define una época histórica por sus peculiaridades formales y compositivas); 2) momento de revocación de las antiguas leyes, que conduce hacia el *punto crítico u horizonte o de no retorno*, margen de tolerancia rebasado el cual, se subvierte el género en cuestión; 3) momento *trágico* de dispersión y búsqueda de un nuevo orden; y 4) instauración de un nuevo estilo artístico con sus nuevas leyes, su nuevo mundo y sus nuevas formas

Pongamos un ejemplo en el ámbito musical. Un primer momento estaría representado por el predominio de la armonía tonal que rige el universo sonoro desde Monteverdi hasta Schönberg. O, en pintura, por la perspectiva, como solución al problema del espacio, que se impone con el Renacimiento y se revalida hasta Cezanne y Picasso. Pero al ser histórico, este conjunto orgánico y coherente de universales estéticos va perdiendo su fuerza conformadora y sumergiéndose en un proceso de desgaste y vaciamiento que desemboca finalmente en un *punto crítico u horizonte de no retorno*. Continuando con el ejemplo musical, cabría señalar la liquidación de la armonía tonal y posterior aventura atonal por parte de Schönberg; o, en el ámbito pictórico, el rechazo de la perspectiva por Picasso. A continuación, un tercer momento de la aventura artística estaría dado por la exploración de las nuevas posibilidades abiertas por el momento revolucionario: así, la recomposición, por parte de Schönberg, después de su aventura atonal, del universo sonoro según los principios de la dodecafonía; o, en pintura, por la aventura cubista de Picasso. Y, por último, un cuarto momento estaría constituido por la fundación de un nuevo orden o 'tranquilo reino de leyes'. En el ámbito musical, A. Berg y A. Webern serían los músicos que explorarían las posibilidades del espacio musical abierto por Schönberg.

Por otra parte, en filosofía también cabe hablar de tranquilo reino de leyes, punto crítico u horizonte de no retorno y fundación de nuevas leyes. Toda reflexión filosófica se inscribe, en efecto, en una época determinada. Acusa con ello su finitud, su incardinación temporal. Y bien, esas leyes o esos universales vienen consignados con el nombre de 'corrientes de pensamiento', que reposan cómodamente instaladas en seculares controversias (idealismo y realismo, empirismo y racionalismo, materialismo y espiritualismo, subjetivismo y objetivismo, existencialismo y esencialismo, etcétera). Y si toda filosofía acusa su rémora histórica en estos universales filosóficos, puede decirse que toda filosofía creadora rasga el velo encubridor de esas decantaciones legales de significado e introduce una perceptiva, preceptiva y conceptiva singular, radicalmente diferenciada, excepcional respecto a las

pautas previas presupuestas. Desde esa perspectiva singular y diferenciada recrea lo que de singular hubo en el origen de otras fundaciones filosóficas. Y desde esa singularidad perspectivista logra alzarse a la universalidad si es capaz de promover ideas, posibilidades o cauces abiertos a la posibilidad de reflexión en los universos moral, epistemológico y estético. Así, cabe decir que la vida histórica de la filosofía se deja comprender del mismo modo como la ciencia tiende espontáneamente a entenderse a sí misma. Aún así, seguiría siendo cierto que en el arte permanece al descubierto el acto creador que promueve, en ciencia y moral, diferentes mundos o 'tranquilos reinos de leyes'.

5

Cada obra de arte o cada texto filosófico pertenecen a un mundo histórico determinado, en el que predomina un cierto estilo (un código perceptivo y compositivo, unas peculiaridades formales o un lenguaje común) o una compleja de ideas, en virtud de los cuales, una obra determinada o un texto filosófico puede situarse históricamente. Así, en virtud de unas características formales, podemos reconocer una obra de arte como griega, romana, renacentista, barroca, neoclásica, romántica o cubista. O, en virtud de un estilo o de un haz de ideas determinado, podemos reconocer un texto como clásico, racionalista, idealista o positivista. Con otras palabras: toda obra (o todo texto) está ideológica e históricamente constituida. Pero esa rémora ideológica es también la necesaria condición histórica y ocasional que toda creación humana, aun la más insigne, acusa como base fáctica y material. La filosofía y el arte son, en este sentido, especialmente permeables y vulnerables a la filtración ideológica que produce la praxis y la ciencia, el universo moral y epistemológico. Pero la *verdad* de toda obra de filosofía y de arte se cifra en su capacidad de exceder ese horizonte de limitación histórica y de abrirse a lo universal. Y es que "la verdad de la filosofía, como la verdad de la obra artística, como la verdad en general, es cuestión de poder, de valor, de *dynamis*"<sup>8</sup>. Lo propio de la filosofía y el arte va a ser, pues, sobrevolar el orden histórico en el que se inscribe y abrirse a lo universal de modo que pueda dar lugar a infinitas variaciones o recreaciones. Pues, tal y como Trías viene desarrollando, lo que hace artística a una obra es lo que excede o rebasa el horizonte de normalidad o normatividad (códigos, estilos de época) en que se inscribe, lo que la hace ser 'algo más' que una obra puramente griega,

---

<sup>8</sup> Ibíd. p. 164.



barroca o manierista, 'algo más' que una mera representación, ejemplo o ilustración de algún código preceptivo, cosmovisional, estético-social o compositivos técnico. Ese 'algo más' que asombraba a Marx en su juicio sobre la tragedia griega, es precisamente lo que permite decir de una obra determinada que es obra *artística*. Trías hablará, en relación a este exceso de significación y de sentido, de *símbolo*, en concreto, de símbolo moral y metáfora epistemológica. Y de este modo puede afirmar que toda obra artística, si es artística, es por necesidad revolucionaria: funda una nueva legalidad, que es excedente respecto a la generalidad de partida en que se inscribe, crea una nueva estimativa o valoración de la realidad y da un nuevo sentido a las cosas que interpreta. O dicho de otro modo: crea intersubjetividad. Lo veremos en detalle más adelante.

Del mismo modo, cuando una filosofía no es capaz de elevarse a ese horizonte de universalidad, puede decirse que es ideología. En realidad, toda gran filosofía paga el tributo ideológico a su tiempo, pero lo desborda en lo que se refiere a sus más profundas estructuras entrelazadas de ideas. Arte y filosofía pueden alzarse a lo universal desde su incardinación histórica. Y lo mismo puede decirse, en general, de toda conformación cultural: "todo hecho cultural manifiesta siempre un *excedente* respecto a las premisas temporales previas y pretéritas de su configuración"<sup>9</sup>. El modelo ontológico que esta excedencia de sentido promueve es el arte y la experiencia estética.

Y bien, si toda obra de arte singular lleva ya la marca de su origen histórico, podría reelaborarse el código en el que aquélla se inscribe, reconstruyendo, por una parte, las leyes autónomas que la estética formalista toma como principales o relevantes de un período determinado, así como, por otra, las imágenes cosmológicas, sociales y morales que le subyacen y sustentan. Así, Trías procede, en las páginas finales de *Lo bello y lo siniestro*, que llevan por título "Escenificación del infinito (*Interpretación del barroco*)", a descubrir, en el puro análisis de la estructura espacial de la obra barroca y en el modo como configura la totalidad concreta y material que logra el barroco plasmar, conexiones intrínsecas con el *espacio de poder* propio de la monarquía absoluta o con el concepto de espacio y de *universo infinito* propio de la cosmovisión que en el período barroco logra implantarse.

Por otra parte, se da el caso que el movimiento vanguardista ha tendido a interpretarse a sí mismo fundamentalmente según el esquema,

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 103.

importado del modo como el universo científico y moral tienden espontáneamente a comprenderse a sí mismos, según el cual, a un tranquilo reino de leyes sucede un cuestionamiento radical del mismo y la instauración de una nueva 'situación normal'. Así, el arte de vanguardia cifra, en general, la artísticidad de la obra en su capacidad subversiva o revolucionaria respecto de su propio ámbito de legalidad. Se llega al extremo de que cada obra exige una estética diferente que la justifique como obra. Y esto, para Trías, es una desviación respecto de la esencia del arte. En efecto, para nuestro filósofo, la vanguardia comete el error de definir la artísticidad de una obra por su potencialidad revolucionaria respecto de un código preceptivo, perceptivo, estilístico o cultural-social. Y es que Trías insiste reiteradamente en que lo que hace artística a una obra es siempre su capacidad de rebasar ese horizonte de normalidad o normatividad en que se inscribe. En este sentido, puede afirmarse que si una obra es verdaderamente artística es, de por sí, revolucionaria. Por ello, cabe hablar del término *revolución* en dos sentidos diferentes: en un sentido histórico, según el cual, a unos códigos artísticos suceden otros; y en otro sentido, más profundo, referente a la historicidad propia de la obra de arte. Y a ese nivel, toda obra artística, independientemente de que revolucione, normalice, confirme o perfeccione las pautas genéricas o estilísticas de época en que se inscribe, siempre es revolucionaria. En este último sentido, el término *revolución* puede ser sustituido por otro más preciso y adecuado: el término bien conocido de creación. Por ello, para Trías, se trata de repensar en toda su profundidad el acto creador que está presente en todos los órdenes de la cultura, no sólo en el artístico; pero que tanto la ciencia como la moral ocultan:

"Hay que volver a Kant para reflexionar sobre el acto creador. Hay que repensar esa 'misteriosa facultad' intermedia que es para Kant la *imaginación productiva*. Y hay que repensarla desde los propios planteamientos kantianos de la *Crítica del Juicio*, en donde habla de la imaginación creadora y plasmadora del artista, capaz de crear o fundar legalidades autónomas para su obra de arte *singular*, sin 'reproducir' una legalidad ya dada y constituida. Hay que volver a estas fuentes primigenias que abren la posibilidad de una reflexión estética autónoma para, desde ellas, repensar *también* el proceso creador en ámbitos aparentemente no estéticos, en el ámbito epistemológico y el moral, en el orden de la razón teórica y en el orden de la razón práctica. Quizá de este modo pueda posibilitarse una reflexión sobre la invención en todos los dominios; pueda, en efecto, consumarse una *teoría general de la creatividad humana*"<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 125.

Pues bien, Trías se propone repensar el misterio del acto creador propio de la imaginación creadora (Kant). De hecho, si siguiendo a Schiller, cabe encontrar en el universo estético una documentación fáctica de la unidad, síntesis y armonía de todas las facultades humanas y, en consecuencia, la síntesis antropológica misma, cabe ir más lejos y suponer que el arte puede entenderse como aquel ámbito cultural que nos permite aproximarnos metodológicamente a la *síntesis ontológica* de singular y universal, síntesis que, si bien fue sugerida por Kant y por Nietzsche, no ha obtenido nunca su adecuada formulación. Se trata, pues, de ir del arte a la ontología.

## LA VERDAD DEL ARTE: LA IMAGINACIÓN CREADORA Y EL ACTO CREADOR

### 1

En la primera parte del capítulo, hemos puesto de relieve cómo todo el universo semántico pueden reconducirse a la 'insistencia' de un mismo impulso creador que retorna, y cómo, en las actuales condiciones 'ideológicas' y culturales, es el arte el ámbito cultural que hace transparente tal acto creador y promueve una concepción artística del sentido. El arte es, según Kant, resultado de la imaginación creadora. Pero, para Trías, también el acto creador del matemático o del físico tiene sus fuentes en esta clase de imaginación, sólo que en la ciencia, ese acto creador, a diferencia del propiamente artístico, ha de someterse a la prueba experimental, debe ser corroborado por la experiencia, debe ser contrastado y, en definitiva, tiene como fin comprender el mundo. Se trata ahora de ver: 1) en qué medida tiene el arte un elevado rango ontológico, en el sentido de que sugiere una doctrina de los universales: la 'síntesis ontológica', regida por el principio de variación, del singular sensible inmediatamente universal a través de su eterno retorno siempre diferenciado; y 2) en qué medida el proceso creador de ciencia y moral ha de ser repensado desde la imaginación artística.

### 2

Como se sabe, Kant fundamenta la estética como una dimensión autónoma de la conciencia respecto del conocimiento teórico (la verdad) y la razón práctica (el bien). Con ello se consuma la escisión moderna de la unidad ontológica de los tres trascendentales del ser: Verdad, Bien, Belleza. Esta fundación supone la previsión de un ámbito cultural autónomo, un es-

pacio otro que no debe confundirse con el espacio real en el que se desenvuelven nuestras vidas, so riesgo de que se desvirtúe lo que de específico tiene el arte: un espectáculo placentero cuyas fronteras están delimitadas por el marco (en el caso de la pintura), el museo o el escenario (para el teatro y la música). Este espectáculo crea las condiciones para la experiencia estética. La especificidad de ésta no es la de *conocer* la naturaleza ni la de *legislar* sobre lo bueno, sino la de *gozar* lo bello y lo sublime. El juicio que se produce entonces es un juicio reflexionante de gusto, que, frente a los juicios determinantes de la ciencia, se ciñe a un dato singular sensible que no es ilustración, ejemplo, ni caso particular de un universal previo o de una ley presupuesta. El dato es singular y el juicio se aproxima a él sin un previo apriori legal (de conocimiento o de acción). El juicio es juicio de gusto en el que la representación se relaciona *inmediatamente* con el sentimiento de placer y de dolor, o, más exactamente, con *mi* sentimiento de placer o de dolor. Es un juicio anclado, por tanto, en la sensibilidad, y, mas concretamente, en una sensibilidad determinada, en *mi* sensibilidad (de ahí el término estética<sup>11</sup>). Pero, a pesar de la radical subjetividad del sentimiento, este juicio va a tener pretensiones de universalidad. Ahora bien, esta universalidad, es, según Kant, subjetiva, es decir, afecta a la esfera de los sujetos, de los que juzgan, de los que sienten. Y ha de entenderse como universal comunicabilidad del juego libre de las facultades de conocer, imaginación y entendimiento (en el caso de lo bello). Kant descubre así cómo a través de ese sentimiento se induce una peculiar universalidad, una universalidad sin concepto y sin regla moral, que se abre, a modo de exigencia consensual, desde la naturaleza misma del propio sentimiento. El juicio estético no articula, por tanto, un placer meramente empírico y particular que se agota en la pura subjetividad del individuo (juicio de lo agradable), sino un sentimiento que, en virtud de la *intensidad* con que incide el objeto en el sujeto, es capaz de elevarse a algo universalmente compartido por todo sujeto que se aproxima a gozarlo, a experimentarlo o a satisfacerse en su *participación*. Esta exigencia de universalidad se plasma, en efecto, en la dinámica misma del sentimiento de lo bello, que articula la libertad respecto de toda determinación conceptual y realiza una 'mediación inmediata' entre el singular y el universal. Y esta mediación no es de orden lógico sino sentimental.

---

<sup>11</sup> "El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que subjetiva". Parág.1 *Crítica del Juicio*.

Pero lo propio del análisis kantiano es que este juicio va a hallar conexiones profundas con los dominios epistemológico y moral. Por ello, para Trías, se tratará de saber la especificidad del arte en tanto que símbolo moral (Kant) y metáfora epistemológica (Eco). En efecto, en el arte se abren posibilidades de conocimiento, no sólo general, sobre la vida o nosotros mismos, sino auténticas *posibilidades conceptuales* orientadas a la ciencia y al orden moral. De ahí que toda gran obra artística incida tanto en nuestro conocimiento como en nuestra vida moral, sólo que estas sugerencias no pueden desprenderse unívocamente de la obra ni pueden determinarse conceptualmente. Por consiguiente, el arte, en tanto 'parque nacional de la creatividad humana', sugeriría, en virtud de su intrínseca conexión con los universos moral y epistemológico, rutas cognoscitivas y rutas de acción, sin prescribir, en ningún caso, reglas (morales) o conceptos (científicos). Y ello de tal manera que, para Trías, si una forma no alcanza a expresar o recrear simbólicamente esos contenidos, la obra no se determina como *obra artística*, sino como arabesco. De hecho, lo que permite diferenciar el arabesco de la obra *artística* es, precisamente, la expresión *abierta* de contenidos morales y epistémicos que, sin embargo, no quedan, ni pueden quedar, determinados por conceptos<sup>12</sup>.

Ahora bien, esta promoción sería posible en virtud de la imaginación creadora. La imaginación creadora sería, para Trías, la facultad capaz de representar como presencia lo que está ausente, o de rebasar lo fáctico y abrirse al orden de las posibilidades. Pero a posibilidades físicas, no lógicas o conceptuales, lo cual significa que se remonta a los principios arquetípicos de la naturaleza naturante, desde la cual es diseñada la realidad, o se proyecta lo que podría ser (la ficción)<sup>13</sup>. El artista se remontaría, pues, en su producción, y por mediación de la imaginación creadora, a las fuentes mismas de la naturaleza naturante, de las cuales han derivado las producciones empíricas de lo real. De hecho, "*la imaginación es la facultad que produce sensiblemente posibilidades que aún no son, la facultad que concede facticidad a eso que, sin ser real, sin ser objeto fáctico, sin ser 'naturaleza naturada' constituye el fondo latente de posibilidades virtuales o poderes, de carácter esencial, que derivan de la naturaleza naturan-*

<sup>12</sup> En un texto tan lejano como *Vértigo y pasión* (1997), Trías recreará esta diferencia entre el arabesco y la obra artística. Allí se preguntará, en concreto en el ensayo sobre *el criterio estético*, cuál puede ser el rasgo diferenciador (el criterio estético) que permite diferenciar la auténtica obra de arte, de aquella obra que parece ser arte, pero que no lo es. La respuesta que da viene a ser una recreación de las cuestiones con las que el autor se debate en *Filosofía del futuro*. Lo iremos viendo poco a poco (en estas notas a pie de página).

<sup>13</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, pp. 147-148.

te"<sup>14</sup>. En el arte, pues, resonarían simbólicamente el universo moral y el epistemológico en tanto removería las fuentes mismas de las que ambos derivan. En este sentido, la imaginación productiva o creadora podría entenderse como documentación fáctica de la unidad, síntesis y armonía de todas las facultades humanas y, en consecuencia, de la unidad y síntesis antropológica (siguiendo a Schiller). Sólo que en tanto que se remonta a la naturaleza naturante, tendría un sentido ontológico fundamental como facultad que sensibiliza lo posible. El arte, así considerado, sería el lugar donde se hace transparente la síntesis ontológica del singular inmediatamente universal por medio de la recreación.

3

Frente al arabesco, que es un diseño formal que no refracta hacia los universos moral o cognoscitivo, la obra de arte logra esta apertura de sentido sin que haya en su base un concepto o una regla<sup>15</sup>, y ello en la medida en que es un juego de *formas simbólicas*. Por *forma* debe entenderse eso que 'informa' en unidad, articulación y configuración una determinada materialidad. Pero esa materialidad debe concebirse ya configurada. En efecto, los términos materia y forma son relativos: la materia es ya siempre materia con una determinada forma (Aristóteles) que el escultor, haciendo un auténtico ejercicio de mayéutica, debe extraer. De hecho, el bloque de mármol se halla en una predisposición próxima a una forma determinada, como si la contuviera o la atrajera. El verdadero artista no impone a la materia una forma preestablecida en su mente, entendiendo a la materia como *materia prima*. El bloque de mármol es ya materia informada. Y el acto creador debe entenderse como un *encuentro entre dos sujetos*, que son el escultor en su singularidad temporal, ocasional, en que se encuentra con el bloque de mármol, y ese bloque de mármol en su singularidad irreductible o inconfundible, en conexión con el contexto o entorno en que es *encontrado*<sup>16</sup>. De hecho, lo que hace

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 148. En cursiva en el original.

<sup>15</sup> En *Vértigo y pasión*, nos dice Trías que en la recepción de la obra que parece arte, pero que no lo es, "no se ensancha genéricamente nuestro conocimiento (de nosotros mismos, de nuestra condición humana) a través de ella, aunque en la coyuntura de su surgimiento puede quizá parecerlo. Tampoco el disfrute o el goce se consolida de tal modo que pueda una y otra vez producirse, como sucede en la recepción de la obra de arte". E. Trías, *Vértigo y pasión*, p. 202.

<sup>16</sup> *Ibíd.* pp. 143-144. "Hay que concebir la relación entre sujetos y el encuentro entre sujetos desde una concepción desantropologizada del sujeto, desde una idea no antropocéntrica del sujeto, desde una concepción tal que los seres singulares son sujetos en la medida en que se encuentran, tramando una relación, determinando cada uno de ellos sus propias exigencias,

que una forma sea artística es, en primer lugar, esa capacidad que tiene tal forma por expresar y sacar a la luz la forma precedente que ya informa al bloque singular (a la materia singular). La forma es, por ello, expresión de ese fondo virtual latente de posibilidades físicas de la materia. Asimismo, y en síntesis con esa expresividad, tal forma debe alzarse a lo simbólico con respecto a la moral y al universo del conocimiento, logrando así expresar, en unidad singular formal, una idea sensible y singular del universo: una idea ontológica. Dicho de otro modo: la segunda condición necesaria para que una forma sea artística es que logre refractar hacia los universos moral o epistemológico. Por ello, el símbolo artístico sería, en suma, un "*símbolo material singular expresivo de contenidos universales morales y cognoscitivos* a través de una *pura forma*"<sup>17</sup>. La forma haría referencia a un juego formal de proporciones y ritmos, pero sería una forma que refractaría hacia el conocimiento y la acción, por lo que cabría hablar de 'forma simbólica'. Ahora bien, ¿qué es el símbolo?

#### 4

"Aquello con lo cual se compone y se articula el discurso científico es el concepto, unidad con valor de universalidad que subsume la totalidad de objetos singulares que en él se resumen y sintetizan, haciendo abstracción de lo singular sensible. Aquello con lo cual se compone y se articula el universo moral son las reglas, reglas que determinan con carácter prescriptivo o prohibitivo una totalidad de acciones singulares que quedan comprendidas dentro de su área de incumbencia. Y bien, ¿qué es lo que, en el orden estético, corresponde a esas unidades que son el concepto científico y la regla moral? Cabe decir que esa unidad con la cual se compone y constituye la obra artística es el *símbolo artístico*"<sup>18</sup>.

Con Kant, la noción de símbolo es ganada para la estética. En un importante pasaje de la *Crítica de la capacidad de juzgar*, el filósofo alemán distingue dos *modos de exposición* (entendiendo por ello el modo o procedimiento mediante el cual se hace sensible lo inteligible): la *exposición esquemática*, que en la *Crítica de la razón pura* queda ampliamente analizada a través de la doctrina de la imaginación y el esquematismo trascendentales; y la *exposición simbólica*, que corresponde a las materias tratadas en aquella obra, referidas a la obra de arte y a la naturaleza viviente (estética y teleología):

---

conforma a sus propias cualidades y determinaciones propias". Ibíd. p. 144. Esta será la concepción que nuestro autor verá corroborada y probada 'científicamente' por la teoría de la relatividad, en el 'primer movimiento' del 'segundo ciclo' de *Los límites del mundo*.

<sup>17</sup> Ibíd. p. 146.

<sup>18</sup> E. Triás, *Filosofía del futuro*, p. 133.

"Toda *hipotiposis* (exposición, *subjectio sub adspectum*) como sensibilización, es doble: o *esquemática*, cuando un concepto que el entendimiento comprende es dada *a priori* la intuición correspondiente; o *simbólica*, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual solamente el proceder del Juicio es análogo al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él según la regla de ese proceder y no según la intuición misma; por lo tanto, sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido"<sup>19</sup>.

El símbolo es una intuición mediadora entre lo puramente sensible y una idea de la razón para la que no hay exposición adecuada (*Darstellung*). Por ello, el autor subraya el carácter de apertura del símbolo artístico frente a otro tipo de símbolos (signos). El símbolo haría referencia a la idea problemática, así, por ejemplo, a cierta idea o creencia moral, pero de modo libre y laxo, en libre asociación, sin que fuese posible descifrar ni traducir definitivamente esos contenidos alusivos a lo que desborda o trasciende nuestros límites y el material sensible mediante el cual se da forma a esa idea que se halla situada en el borde mismo de nuestras aptitudes cognitivas o morales.

Por otro lado, Trías subraya que el símbolo artístico tiene su nacimiento en el mismo acto fundacional de la estética como disciplina problemática y autónoma respecto de la ciencia y la moral en el siglo XVIII. En este momento, el símbolo se independiza de la alegoría. De hecho, la oposición semántica en la que adquiere su significación el concepto de símbolo artístico es la distinción, o mejor, oposición entre símbolo y alegoría. Gadamer va a recordar, en primer lugar, que "en ambas se designa algo cuyo sentido no consiste en su mera manifestación, en su aspecto o sonido, sino en un significado que está puesto más allá de ellas mismas. Común a ambas, es que algo esté por otra cosa"<sup>20</sup>. Pero la diferencia entre estas ideas no va residir sólo en la referencia de ese significado. Trías subraya que las dos dicen esencialmente del sentido espiritual que la experiencia estética guarda en el todo de la cultura para una época determinada.

En efecto, la alegoría dice siempre algo diferente de lo que se quiere decir, esto es, presupone dos órdenes en correlación, un orden sensible cuya significación se produce en un orden inteligible. Por tanto, lo que habla en ella es la referencia a un significado que tiene que conocerse previamente. Este término traduce la experiencia histórica del arte, en la cual, la

<sup>19</sup> Kant, *Crítica del Juicio*, pp. 260-261.

<sup>20</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y Método*, p. 110.



*verdad* de éste está ya interpretada desde los dogmas de una moral o de una visión determinada del mundo. En ese sentido, Gadamer nos recuerda la concepción medieval de las artes plásticas como *Biblia pauperum*<sup>21</sup>, y Trías evoca la experiencia del racionalismo y el clasicismo francés. Según esa concepción el arte era servidor de otros órdenes en los cuales adquirirían su significación. Pero tras la alegoría, el filósofo español va a descubrir una cultura organizada desde las verdades dogmáticas dictadas por la teología cristiana, y un orden social estructurado de forma jerárquica, a cuya cúpula pertenecía, junto a la nobleza, la Iglesia<sup>22</sup>.

El símbolo, por el contrario, remite a una multiplicidad abierta de sentidos no controlados desde una *verdad* dogmática. Esencial en él es, pues, la apertura *libre* a significados no previstos en virtud del exceso de *sentido* que reside en la obra misma. Sobre él reposa su inagotabilidad significativa, que lo distingue de toda transferencia al concepto. Así, "el arte sería simbólico en un sentido muy peculiar del término símbolo. Símbolo que no se agota en un contenido significativo (de agotarse, el objeto ya no sería simbólico sino alegórico y en consecuencia ya no sería artístico)"<sup>23</sup>. A este respecto, se hace la experiencia de un *indicar* hacia lo abierto, un mostrar en una dirección que pide que se la interprete, y un *ocultarse* de lo mostrado en esta dirección. Incluso se hace la experiencia de una conexión de sentido carente de clave<sup>24</sup>. La obra de arte es, en suma, *símbolo* en virtud de su multivocidad. Por ello, para Trías, una obra será más artística cuanto más capacidad muestre de ser recreada y disfrutada, saltando barreras de espacios y tiempos, de ideologías y de peculiaridades étnicas: cuanto más universal sea en su propia singularidad. Y por esta razón, la obra artística exige plantear una nueva doc-

---

<sup>21</sup> H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, ed. cit, 30.

<sup>22</sup> "En la medida en que la producción estética de símbolos se mantiene en relación de dependencia con cierta doctrina teológico-estética o metafísico-estética concebida como corpus doctrinal canónico, o como materialización dogmática y precrítica de la norma trascendente (...), puede afirmarse que el arte y la estética mantienen todavía su servidumbre alegórica y no logran liberar, en plenitud, el orden propio y emancipado de los símbolos. Entonces la obra de arte aparece como ejemplificación alegórica de una doctrina preestablecida o como *fabula moral* que la expone de forma didáctica y popular. En el símbolo, a diferencia de la alegoría, no hay concepto determinado que dé razón de modo unívoco de su exposición sensible, ni hay contenido moral o ley moral concreta y material que se exponga en él de modo unívoco". E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 103.

<sup>23</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 135.

<sup>24</sup> "Así pues, hay una conexión de sentido en todo lo que nos rodea como configuración del arte moderno, pero una conexión de sentido carente de clave. Que algo así sea posible nos lo enseña desde hace siglos el arte acaso más sublime de todos: la música". H.G. Gadamer, "Imagen y gesto", en *Estética y hermenéutica*, pp. 245-253, p. 246.

trina de los universales: un singular inmediatamente universal a través del eterno retorno de un mismo acto creador.

Trías recuerda igualmente la arqueología conceptual de *símbolo*, en la medida en que esta idea, en estética, supone una liberalización y secularización de esa concepción del símbolo propia de una religiosidad liberal (como siempre o casi siempre es la religiosidad mística). El símbolo artístico trasladaría al terreno autonomizado y secularizado del arte la concepción, todavía religiosa, del 'sentido místico' de un texto o de una escritura. De esta forma, el arte tendría en la mística su arqueología conceptual y alcanzaría en la estética y poética del romanticismo y del idealismo alemán postkantiano su consolidación. Pues bien, este texto es fundamental para comprender el pensamiento triasiano, por dos razones. En primer lugar, porque nos remite al proceso de secularización (en que, en último término, consiste la modernidad) de un concepto que ancla sus raíces en la experiencia religiosa, es decir, nos aclara el origen del sentido específico que este autor da a la idea de símbolo. Por otro, porque la noción de símbolo artístico supone, no sólo una secularización del símbolo místico, sino una emancipación, en el arte, de la alegoría. Así, el símbolo artístico "constituye a la *idea filosófica* en referente, toda vez que ésta surge, así mismo, de una emancipación de la teología"<sup>25</sup>. De hecho, "arte y filosofía significan cuestionamiento del Padre, ateísmo, ilustración y crítica", por lo cual, "son las *obras liberales* por excelencia, son el síntoma mismo de una *cultura liberal*"<sup>26</sup>.

#### 4

Hemos dicho antes que el arte exige plantear una nueva doctrina de los universales. La universalidad de la obra artística no radica, para Kant, en el hecho de que su singularidad se halla subsumida en un concepto científico o en una regla moral, ni se determina su singularidad, por tanto, desde un concepto o una regla, sino que, a la inversa, se induce de la singularidad radical de un caso, que no es jamás abandonada ni superada. Esa universalidad se prueba en la inagotabilidad de la obra artística, en el constante suministro de conocimientos y de sugerencias morales no unívocas que puede proporcionar sin que esa apertura y complejidad se cierre o se pueda subsumir en un concepto científico o en una regla moral. O en la capacidad que tiene por ser recreada y reinterpretada. Se hace, por tanto, la experiencia de

<sup>25</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 105.

<sup>26</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 122.

la inagotabilidad conceptual de toda declaración artística, esto es, de la esencial apertura que la constituye, y por lo cual, no se deja traducir adecuadamente a concepto alguno. De hecho, en virtud del exceso de sentido, el lenguaje del arte se distingue esencialmente frente a toda transferencia al concepto, y hace posible una constante recreación de la obra. Una gran obra de arte es, así, aquella que tiene una inagotable capacidad por ser recreada, saltando barreras de espacio y de tiempo. Y ese carácter diferenciador del lenguaje artístico es de naturaleza simbólica.

Por tanto, toda obra de arte "abre su propia historicidad"<sup>27</sup>, es decir, goza de un exceso de sentido por la cual, esa historia no puede cerrarse ni clausurarse nunca bajo una ley ya dada. Una obra de arte es siempre una obra de arte radicalmente renacentista, barroca o romántica, o griega o romana. Pero hemos de asumir que no sólo es eso. Es algo más que se alza desde lo más íntimo de esa singularidad. Trías lo dice claramente: la obra artística, por ser histórica, es radicalmente universal. La universalidad emerge o brota desde la misma singularidad. Y la prueba *fáctica* de esta universalidad queda localizada en la *repetición* de juicios particulares (juicios de gusto) y de interpretaciones o *críticas* mediante las cuales se convalida cada juicio particular a lo largo del devenir histórico. La obra artística singular convoca, así, tanto una multiplicidad abierta y no clausurable de juicios particulares mediante los que puede hipotéticamente aprehenderse la 'esencia' singular en cuestión, como una multiplicidad de interpretaciones que la reimplantan, mediante *mímesis*, en la facticidad histórica. Este momento *crítico* pertenece a la esencia de la obra de arte: la interpretación de una obra determinada forma parte del *acontecimiento* de la *verdad* de dicha obra. Y ese acontecer de la obra hace del arte una esencial apertura al futuro en tanto espacio común y privilegiado de conversación. Así, si una obra de arte no es capaz de abrirse a la recreación y a la interpretación, prueba que dicha obra no tiene vocación de futuro y es mero exponente de un estilo, cultura o sociedad determinados. Es decir, esa obra de arte no *abre su propia historicidad*, más allá de la Historia del Arte en la que se inscribe<sup>28</sup>. De hecho, "una obra genial es, como el río Guadiana, siempre capaz de 'pasar de moda' y hasta de ser olvidada -cuan-

<sup>27</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 115.

<sup>28</sup> "Entonces esa obra es *síntoma* de una época o una generación, sociedad o estilo artístico, pero no los sobrevuela, asumiendo esa genericidad de aquel sustrato social, cultural, lingüístico o histórico del cual ha brotado". E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 114. Esta excedencia de sentido caracteriza cualquier hecho cultural: "todo hecho cultural manifiesta siempre un *excedente* respecto a las premisas temporales previas y pretéritas de su configuración". *Ibíd.* p. 103.

do no criticada y machacada para resurgir, viva y lozana, en otro espacio y en otro tiempo"<sup>29</sup>. Piénsese, por ejemplo, en la música de J. S. Bach, olvidada por la generación de sus propios hijos, y rehabilitada por Mendelsohn. O en la catedral de Estrasburgo, redescubierta por Goethe.

La crítica tiene, propiamente, pues, dos momentos esenciales: el juicio de gusto y la recreación de esa obra de arte singular que la reimplanta en la facticidad histórica. Sin embargo, la universalidad a la que se alza por sí misma la obra artística singular se desvela *de facto* en cada audición, lectura o recreación de la obra en cuestión. Lo peculiar de la obra artística estriba en que se ofrece a la sensibilidad y al sentimiento; no a una 'sensibilidad común', sino a 'mi' sensibilidad, en lo que tiene de peculiar y propia; y no a un 'sentimiento común' sino a mi sentimiento propio, a mi goce, a mi placer. En ese goce se da, según Trías, una 'intuición' de todas las virtualidades latentes que dicha obra encierra y que se abren en el proceso recreador e interpretativo que a partir de ese goce primero y de esa intuición primera, desencadena. "A ese presentimiento, en el que el sentimiento gozoso se une inmediatamente con el conjunto sintético, inmediato y sensible, de los contenidos inteligibles o significaciones latentes que encierra, lo llamaría intuición estética"<sup>30</sup>. Y lo captado en esta intuición se desplegaría a lo largo del decurso histórico de las interpretaciones. "Cabe decir que la intuición estética es esa síntesis inmediata y sensible, conjugada por el sentimiento de satisfacción que proporciona la obra artística, indisociable de ese sentimiento, en la cual se halla comprimido lo que, a través del proceso de recreación, a través de la sucesión de interpretaciones, se desvela"<sup>31</sup>. Ello implica que el marco de referencias significativas que abre desde la obra de arte es siempre inmanente, nunca trascendente, a la obra de arte en cuanto símbolo. Es decir, Trías nos da a entender que "*lo que funda ese universo de significaciones es la propia obra singular, la cual crea y fundamenta, desde su radical singularidad sensible, un orden universal que sólo a posteriori, de forma inmediata en la intuición-goce, de forma mediata en la interpretación-recreación, es desvelada*"<sup>32</sup>.

Por tanto, para Trías, toda obra artística se dobla de una tradición crítica o exegética que históricamente despliega su *verdad*, siendo ese momento 'crítico' esencial en la obra, algo que le es inherente y que brota de ella de forma espontánea. Toda interpretación de una obra de arte, lejos de

---

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 115.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 135.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 124.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 135.

ser algo autónomo respecto de ésta, pertenece a su misma esencia. A través de ellas se abre la obra artística a su intrínseca historicidad, siempre abierta a nuevas recreaciones. "En cierto modo toda obra artística es 'retorno' de otras obra artística a la que recrea, a la que, de un modo libre, interpreta"<sup>33</sup>. De ahí que la historia no pueda cerrarse ni clausurarse (como sí afirma Hegel). Y es esta capacidad de *historia* lo que justifica el hablar de la obra de arte como auténtica obra de arte. Por tanto, el arte se define por la capacidad que tiene una obra de constituirse en espacio de encuentros a lo largo del tiempo. Con ello muestra su potencial por reunir a los hombres en torno a ella. La obra de arte es arte en la medida en que los hombres se dicen en ella, esto es, en la medida en que ya hemos sido dichos en ella.

5

Ahora bien, en la medida en que "toda verdadera crítica es, de hecho, una creación, reviste carácter poemático, es producción en el sentido de *poíesis*"<sup>34</sup>, Trías va a señalar que la mejor crítica de una obra artística es otra obra artística que guarde, con la primera, relaciones artísticas familiares por la vía fecunda de la *mimesis* y de la interpretación. Dicho con otras palabras, la auténtica y genuina interpretación y recreación de una obra de arte, de un símbolo artístico, es, como ya insinúa Kant, otra obra artística, otro símbolo artístico que guarda con el primero relaciones múltiples y abiertas de *mimesis* compleja. Hay que profundizar, entonces, qué pueda entenderse por *mimesis* como vía fecunda para la crítica y la interpretación.

Trías nos indica, en primer lugar, la necesidad de diferenciar la *mimesis* de la mera *imitación*. *Mimesis*, en sentido propio, significa *posesión creadora*. No es nunca imitación o copia de algo ya dado: no es nunca, por tanto, imitación de la naturaleza o imitación de la realidad, si bien puede haber épocas o estilos que entronquen la observación de la naturaleza, una vez ésta ha sido liberada de sobrecodificaciones teológicas o filosóficas. Entonces, lo que interesa es contemplar con ojos bien abiertos la entraña del objeto o de la cosa, emancipada de la superestructura teológica, y dejarnos llevar por su modo de aparecer hasta que la propia naturaleza revele su intimidad, su secreto, su corazón. Pero, en propiedad, *mimesis* no es nunca mera imitación, a triple distancia de la verdad, como decía Platón de la obra de arte. Por el contrario, debe entenderse como repetición creadora o *recreación*, expresión

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 141.

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 110

multívoca de gran expresividad en castellano, como ya se mostró en *Meditación sobre el poder*.

Pero, más allá, Trías afirma que hay que entender la *mímesis*, no sólo como principio artístico, sino como idea temporal que ayuda a entender todo proceso de formación, humanización, *Bildung*. Desde esa idea puede repensarse el acto creador en el dominio artístico y en general en todos los dominios, destruyendo la idea banal de creación, secularización del acto creador divino que fomenta, como pauta estética, lo que suele llamarse originalidad. Toda creación es, pues, desde siempre, recreación de un origen sin principio girado hacia una finalidad sin fin. Pensar románticamente el acto creador como expresión de cierta subjetividad es olvidar que el sujeto no es más que un 'lugar de recepción'. Lo que retorna es, pues, siempre un mismo impulso creador a través del cual se reinstaura un singular.

Y bien, en virtud de la *mímesis*, el creador genera una obra de arte singular, con su ley propia inmanente, al mismo tiempo que recrea o varía las obras que le preceden, sean del propio artista o de artistas de otros tiempos y lugares. Pero este momento crítico está implícito en el proceso de creación de un creador. Sólo mediante otra obra de arte se interpreta la obra artística en lo que ésta tiene de singularidad y diferencia, pues la interpretación que se pretende científica sólo acierta a ordenarla respecto a los géneros o estilos comunes. Así, la interpretación aparece como *comprensión ejecutiva* y ha de entenderse en el sentido que se usa en música, lo cual, significa básicamente que es una operación que *a posteriori* podría descomponerse en dos momentos:

1. Momento teórico propiamente dicho, por el cual, se emite un juicio sobre la obra de arte en cuestión, se la valora, se trata de llegar a su 'esencia'.
2. Momento activo y productivo: la *ejecución*. "*En esa ejecución la obra se reanima y revive, se implanta en el tiempo propio y convalida su historicidad*"<sup>35</sup>, es decir, revela su carácter temporal al encarnarse en un *hic et nunc*, al determinarse en un momento determinado, al consumir su vocación de futuro.

---

<sup>35</sup> Ibid. p. 110.

La interpretación es, entonces, síntesis del momento *crítico-teórico* y de la ejecución, (en tanto que estos 2 momentos son una abstracción *a posteriori*, la interpretación equivaldría fácticamente a la *ejecución*). ¿Qué quiere decir, por tanto, interpretación? Escuchemos a Trías una vez más:

"La interpretación es una puesta a punto, una mundanización y temporalización de una obra con vocación de futuro. Esa implantación puede efectuarse a través del 'intérprete' en el caso de una partitura musical, a través de la escenificación, en una obra teatral o en una ópera, a través de la lectura y de la recreación crítica en el caso de una novela o de un poema. La interpretación hace presente lo que ya fue, hace *acontecer* a la obra, le da un presente a su virtualidad de futuro, memoriza viva y activamente el acto de la creación, es revalidación de ese acto y recreación. A través de ese proceso abierto de creaciones e interpretaciones se produce la universalidad de un ser singular sensible en devenir, se alcanza la síntesis de relativa eternidad y radical devenir en la inmanencia temporal"<sup>36</sup>.

Así pues, la interpretación consiste en recrear las condiciones que originaron en un momento dado un *decir*. A través de la recreación, esto es, de la *interpretación creadora*, sería posible romper estabilizaciones de significado y devolver al símbolo artístico su primitiva apertura, correlativa al acto creador que la produjo. En esas interpretaciones retorna el acto creador y éste es revalidado, recreado: vuelve a implantarse en la facticidad 'el mismo' ser singular, retornado a través de la interpretación creadora. De ahí que, en este punto, Trías invoque la reflexión kantiana sobre las formas vivas: "la obra de arte se hace *forma viva* en su interpretación actual, del mismo modo como en ella se revive si la interpretación es verdadera todo el poso de interpretaciones antecedentes que han ido desvelando 'facetas' de dicha obra"<sup>37</sup>.

Así, mediante la interpretación, se *reimplanta* una obra artística en la facticidad histórica, revelando su vocación de futuro. La interpretación asegura, así, el carácter inmortal, relativo y condicionado, de la obra, es la prueba misma de esa inmortalidad que en cada ejecución tiene su reválida. En ella, se articula nuestra *experiencia* humana, promoviendo simultáneamente una conexión con el pasado, con la tradición: reconociéndonos en los clásicos nos reconocemos a nosotros mismos y revalidamos nuestra condición humana histórica. La universalidad de la obra artística se alcanza, pues, a través de la sucesión de interpretaciones, sólo que éstas hacen *acontecer* la obra. De ahí que, para Trías, el carácter 'artístico' de la obra de arte sólo sea determinable en el futuro. En efecto, "la obra artística es inmortal condicio-

---

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 111.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 114.

nalmente, en función de esas convalidaciones. Es virtualmente inmortal: sólo a través de ejecuciones puede esa inmortalidad probarse. Hay, aquí, el único modo de inmortalidad susceptible de ser pensado de modo inmanentista, 'dentro de los límites de lo pensable', de un modo riguroso y no místico: la inmortalidad, relativa y condicional, de la obra de arte"<sup>38</sup>. Y es que sólo a través de la revalidación del ente mediante la recreación de un retoño de sí mismo alcanza una salvaguarda de su 'mismidad' que no puede confundirse con la 'identidad'. Esto queda expresado de forma paradigmática en las dos 'leyes' del principio de variación:

"1) La artísticidad de una obra es proporcional a la capacidad que tiene de ser recreada a través de las interpretaciones (principio de fertilidad).

2) Toda creación es siempre recreación, interpretación de virtualidades o poderes latentes de obras precedentes con las que guarda relación de *mimesis* compleja (principio histórico)"<sup>39</sup>.

La primera ley enuncia el carácter abierto al futuro de toda obra artística. Pero la segunda revela hasta qué punto esta apertura al futuro tiene por fundamento la reasunción, a través de la *memoria viva*, de tradiciones que son evocadas y mimetizadas en la obra artística. Y es que ésta es siempre un *progreso* que supone un *regreso* o *retroceso* hacia las fuentes mnémicas en las que se encuentra su origen. La variación indica propiamente eso: no sólo que el arte varía el arte anterior, sino que solamente en el futuro podemos conocer las posibilidades implícitas del propio pasado. Ello significa que no es que haya un primer 'Edipo, Rey' sofócleo, y después un Edipo aristotélico o freudiano, los cuales, mantendrían entre sí una relación de 'tema y variaciones', sino que, por el contrario, tanto el 'Edipo, Rey', el Edipo aristotélico o el freudiano van dando a luz diversas dimensiones del Edipo, o son variaciones respecto de un arquetipo -*Urphänomen*- desde siempre dado y recreado. No existe, pues, un origen *original*, sino que todas las recreaciones lo son de un arquetipo desde siempre creado y recreado. Ese acto creador, cuyo laboratorio es la creación del arte, va a ser el fundamento de todo el proceso y dinámica de la cultura.

---

<sup>38</sup> Ibíd. p. 110.

<sup>39</sup> Ibíd. p. 142.



## LA CULTURA HUMANA Y LA SÍNTESIS ONTOLÓGICA

### 1

Para Trías, todo el universo semántico ha de ser reconducido, en última instancia, al acto creador. Este acto creador se refracta en todos los campos de la cultura, sólo que ciencia y moral tienden espontáneamente a ocultarlo y encubrirlo (aunque no por ello quepa negar que toda verdadera innovación en ciencia y moral pueda sustraerse al salto hacia el universo de ideas propio de la filosofía). De ahí que el arte sea la forma cultural en la que ese acto creador se hace transparente, dando forma a una nueva doctrina de los universales (la síntesis ontológica), según la cual, el singular es inmediatamente universal por medio del eterno retorno de un mismo impulso creador. Pues bien, si el arte produce fácticamente esta síntesis ontológica, la filosofía constituye el lugar o ámbito en el que aquélla se explicita en ideas: "en arte y filosofía se alcanza la inmediata mediación no conceptual del universal y el singular: bien la Idea, que abandona la abstracción conceptual que presupone, conectando esa abstracción científica con la singularidad artística; bien en el símbolo artístico, que ofrece como facticidad la posibilidad ideal que expresa la filosofía"<sup>40</sup>.

Por otra parte, a través del acto creador del arte y la filosofía, el ser se expresa y revela. Es decir, el ser se expresa y se revela a través de la idea filosófica y del símbolo artístico. Sólo que nuestro autor insiste en que el contenido de un símbolo artístico es siempre una idea filosófica, y en que una idea filosófica puede expresarse artísticamente como símbolo, puesto que el símbolo es siempre símbolo de una idea filosófica:

*"En conclusión: el universo cultural está constituido por una estructuración abierta de mónadas que, o bien se expresan en lo singular sensible como símbolos artísticos, o bien se expresan en lo ideal como ideas filosóficas. El ser se revela y expresa a través de ese bosque de símbolos sensibles e ideales. De ese bosque de símbolos e ideas se producen selecciones -morales, científicas- que configuran la facticidad. Ese bosque, formado por 'pilares vivientes' que 'dejan a veces oír confusas palabras' es el universo físico. El hombre pasa a través de ese universo y arroja luz sobre la tiniebla y claridad sobre esa confusión. Tal tarea es la que efectúan la filosofía y el arte. Y la que, desde esas fundaciones, realiza por selección e implantación fáctica, la ciencia y la acción moral"*<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibíd.* p. 160.

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 165.

Y bien, a la síntesis de símbolo artístico e idea filosófica, Trías la llama arquetipo, que en principio puede valer como el *Urphänomen* buscado por Goethe, el fenómeno originario que no se halla, como la idea platónica, más allá del mundo, sino que, en cuanto idea física, es idea-en-el-mundo. Es la 'idea' que inspira al artista sus creaciones y al filósofo sus meditaciones, el 'a priori' de la creación filosófica y artística. Pero en el bien entendido que, al ser idea-en-el-mundo, el arquetipo se produce a través de la creación y la recreación, esto es, a través de inscripciones que son siempre reinscripciones. Por ello, el arquetipo es el 'tema' de la sucesión de variaciones, la pauta interna de toda obra artística, el singular que a lo largo de esta sucesión se metamorfosea. Sólo que singular no es aquí el singular empírico ni el universal, sino, precisamente, el arquetipo que se recrea en los singulares empíricos.

Pero 'arquetipo' es también el lugar común que actúa sobre nosotros a modo de pauta o paradigma, y en el cual podemos conocernos y reconocernos. "Son iluminaciones de sentido, claridades que despejan, de pronto, caminos o atajos en medio del tupido bosque de los símbolos comunes"<sup>42</sup>. Podemos, pues, juzgar los comportamientos propios y ajenos en relación a estos arquetipos (Don Quijote, lady Macbeth, M. Bovary). De hecho, los arquetipos fundan la historia como espacio de la repetición-recreación, espacio de la *mimesis*. Por ello, el arquetipo viene a ser posibilidad abierta a la recreación y a la historia, y es en el curso de sus recreaciones como logran vivificarse o, simplemente, existir. Así, del arquetipo "puede inferirse su *aprioridad*, pero fácticamente se producen siempre *a posteriori*, a modo de recreación de precedentes arquetípicos que repiten o varían"<sup>43</sup>.

En definitiva, los arquetipos constituyen los elementos más simples de la creatividad humana. De hecho, la creación se produce en razón de un 'encuentro' (en sentido spinozista) entre el arquetipo y el sujeto creador, y en razón de la cual se sutura la escisión ontológica entre *logos* y *fysis*. Sólo que, para Trías, "el sujeto creador es el *sujeto paciente* que es atacado por la fuerza y el poder de ciertas pautas dinámicas culturales encarnadas en la materialidad de una tradición icónica, musical o lingüístico-poética"<sup>44</sup>. De hecho, el sujeto creador no es más que un 'lugar de recepción', persona (en sentido etimológico: máscara) o escenario que el ser se da para recomponer la continuidad ontológica. Ésta se restablece a través de la actividad artística o

<sup>42</sup> *Ibíd.* p. 170.

<sup>43</sup> *Ibíd.* p. 173.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 173.

filosófica, por medio de la cual retorna un mismo universo de arquetipos. De ellos extraen ciencia y moral sus determinaciones particulares.

En efecto, el arquetipo retorna siempre en todo acto creador, pero no sólo en arte y filosofía, sino también en ciencia y moral. Ciencia y moral extraen sus determinaciones particulares del universo de los arquetipos que se expresan en arte y filosofía, y a ellos retornan en situaciones de anomalía y crisis. No hay verdadera innovación en ciencia y en moral si no se produce un salto del acto creador hacia el universo de ideas propio de la filosofía. Cabe decir, por ello, que símbolo e idea constituyen los elementos "de que se compone el laboratorio de la creatividad humana, del cual la ciencia y la moral, el concepto científico y la regla moral práctica, extraen determinaciones particulares que se implantan en la facticidad"<sup>45</sup>. La idea y el símbolo son, así, las mónadas de la que beben también ciencia y moral. A ellas retornan estas disciplinas en momentos de crisis. Y, entonces, lo que acaba retornando es siempre un mismo universo de arquetipos, esto es, aquellas mónadas que tienen su lugar privilegiado de expresión en arte y filosofía.

## 2

Arte y filosofía constituyen, pues, los productos culminantes de la imaginación creadora. Son instancias que se remontan de la facticidad (ciencia y moral) hacia el orden de la posibilidad, tensando, de este modo, la dinámica cultural hacia el futuro.

"La grandeza del arte y de la filosofía consiste en la creación del más precioso y sutil, etéreo y *sublime* producto cultural: la *idea* filosófica y la *forma simbólica* de la *ficción* artística o poética. Pero en esa sublimidad se halla, también, la raíz de su miseria: ser 'no más que una idea', algo, por tanto, vano y evanescente; 'ser no más que una ficción'. En ello estriba su *verdad*: en saberse, implícita o explícitamente, diferenciador de lo fáctico. Sólo en virtud de esta diferenciación pueden *decir* o *hacer* verdad. Cuando tal diferenciación no se produce, cuando el arte reifica sus ficciones o da a éstas condición de realidad, entonces el arte se degrada en religión y en mito, en *materia de fe e idolatría*. La filosofía, por su parte, si asigna carácter de realidad a sus objetos ideales, degenera en teogonía o teología"<sup>46</sup>.

De todo ello resulta clara la conexión entre la facultad de la imaginación, la categoría de posibilidad y el éxtasis temporal del futuro. La grandeza del arte y de la filosofía radica precisamente en su permanente capacidad de exposición de posibilidades que no logran implantarse en la

---

<sup>45</sup> Ibíd. p. 166.

<sup>46</sup> Ibíd. p. 174.

facticidad, pero a la que sirven, sin embargo, de sugerencia, incitación, anticipación. Por tanto, es "*desde la posibilidad, entendida como posibilidad física abierta (al éxtasis temporal, pasado y futuro), entendida como poder ser, desde donde debe interpretarse lo fáctico y lo legal (facticidad y necesidad), y no a la inversa*"<sup>47</sup>. El arte presenta en la obra a un ser todavía atado al cordón umbilical de la posibilidad. El discurso filosófico vendría a ser la promoción de posibilidades conceptuales o morales (en tanto posibilidades). Respecto de arte y filosofía, ciencia y moral sería una selección. O dicho de otro modo: la facticidad (ciencia y moral) derivaría del ámbito de la posibilidad (arte y filosofía).

El dominio humano, la cultura, sería, en este sentido, síntesis de facticidad y posibilidad. Lo fáctico es lo dado, lo implantado, lo que damos por 'real'. Lo posible es lo que todavía no es, pero que, sin embargo, puede ser. Arte y filosofía catapultan la cultura hacia el futuro, o lo anticipan en sus producciones. Pero este futuro no es algo que esté simplemente más allá del presente en una línea temporal. El futuro es el lugar en el que retorna el pasado más remoto, el éxtasis temporal en el que se actualizan las posibilidades ínsitas en el propio pasado. De hecho, para Trías, el presente es el efecto o actualización, no del pasado, como en el caso de los animales, sino del futuro, del sueño que se anticipa o se vaticina. Todo sueño es, en efecto, anticipación de un futuro que se quiere, expresión de un deseo, siendo el deseo aquella dimensión humana que nos abre a lo que excede el orden de lo real, del presente. Respecto del futuro, el pasado memorizado no es sino la selección, producida por una memoria activa, de aquello que encierra aún posibilidades de acción histórica. La tradición cultural es, por ello, fondo virtual de posibilidades de futuro: cuanto más tensa el sujeto su memoria hacia el pasado, más factible se le hace el salto a la novedad histórica. Por ello, cabe decir que toda actualización, o todo salto hacia delante es correlativamente un salto hacia atrás, una revitalización del pasado más profundo. El futuro es, pues, el lugar en el que puede llegar a ser el pasado más remoto, más olvidado por la memoria de la voluntad, más inmemorial.

## RECAPITULACIÓN

Resumamos, por último, el recorrido realizado hasta aquí. Trías ha distinguido dos formas posibles de cultura: una madura y creadora, cuya

---

<sup>47</sup> *Ibíd.* p. 162.

clave de bóveda son aquellos universos semánticos esencialmente abiertos al futuro, arte y filosofía; y otra dogmática, que tiene en la religión su centro de gravedad y su cúspide jerárquica, o que hereda de ésta el gesto de exclusión. El error de la religión consiste en no ser consciente del acto creador de sus criaturas, es decir, del eterno retorno de un mismo impulso creador que trata de suturar, siempre problemáticamente, el hiato esencial e 'insuperable' entre *logos* y *fysis*. La falsedad de la religión consiste, pues, en querer suturar definitivamente ese hiato, esa desgarradura y discontinuidad. La concepción de la filosofía como 'semáforo del saber' heredaría de la religión esta ilusión. Por el contrario, arte y filosofía se caracterizarían por un pasional ir al encuentro de esta situación trágica, es decir, por un promover constantemente la experiencia irreductible de este hiato como experiencia de la verdad de lo humano. Sólo que en ese impulso creador protagonizado por arte y filosofía, retorna siempre un mismo universo de arquetipos. Arte y filosofía constituyen, por ello, la vanguardia de la cultura, aquellas formas culturales que remontan del ámbito de la facticidad hasta el orden de las posibilidades, de cuya selección deriva lo fáctico.

Trías postula, por tanto, en el ser, un desgarro originario que se manifiesta como discontinuidad entre la posibilidad y sus realizaciones, pero que un mismo universo de arquetipos (ideas y símbolos), configurado a través de múltiples interpretaciones recreadoras en arte y filosofía, sutura y recompone en su unidad (siempre de forma problemática). De esta presentación del arquetipo en arte y filosofía deriva, por selección, el universo fáctico de la ciencia y la moral. Así, al ser insuperable la escisión ontológica, lo que permanece siempre en su unidad es el arquetipo, al cual remiten también tanto la ciencia como la moral. Para él, pues, la clave de la continuidad ontológica reside en el devenir interpretativo, por lo que el ser aparece como una categoría hermenéutica.

Por otra parte, el arte es entendido en este texto como método de acceso al ser-tiempo, y, más concretamente, al tiempo físico originario: la 'carencia originaria' desencadena un devenir de recreaciones singulares en las que el ser se manifiesta como eterno retorno de un mismo impulso creador en el que insiste un mismo universo de arquetipos, tanto en arte y filosofía, como en ciencia y moral. En el impulso creador del arte y la filosofía, el futuro se anticipa y se recrea el pasado. Pero puesto que en cada momento está concentrada la totalidad del devenir, el eterno retorno (de lo mismo) posibilita las mayores innovaciones sin acarrear por ello un fenómeno de

ruptura. Hay, pues, otredad sin trascendencia. En ello consiste el logro principal de esta 'filosofía del futuro', una filosofía que pretendía pensar y hacer pensable el futuro y la historia desde el éxtasis temporal del futuro.

### **TERCERA VARIACIÓN**

**DE LA METAFÍSICA A LA 'FILOSOFÍA DEL LÍMITE':  
SER DEL LÍMITE, SÍMBOLO Y RAZÓN FRONTERIZA**





Pero a cada pensador le está asignado un solo camino, el suyo, tras cuyas huellas deberá caminar, en uno u otro sentido, una y otra vez, hasta poder mantenerlo como suyo, aunque nunca le llegue a pertenecer, y poder decir lo experimentado y captado en dicho camino.

M. Heidegger.

Cada filósofo tiene *una sola* idea. Es filósofo si llega a disponer de *una* idea. La mía está expuesta en *Los límites del mundo*: la idea misma de límite y frontera (*Grenze*). Todo lo que he ido meditando *antes* de ese libro fue una preparación, un tiento, un 'ensayo' orientado hacia esa *idea* (que sólo en *Los límites del mundo* logré formular).

E. Trías.



## CAPÍTULO PRIMERO

### INTRODUCCIÓN A LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE.

Las citas precedentes nos abren una brecha por la que transitar en esta variación. Si la obra heideggeriana está, toda ella, atravesada por el signo del camino (imagen que sugiere o evoca un andar, una búsqueda y hasta un error, pero nunca una llegada o una sistematización<sup>1</sup>), la presente variación triasiana va a tomar como punto arquimédico, como piedra de toque, o como clave de bóveda, una *idea*: la de límite. En ello muestra nuestro filósofo su raigambre y procedencia platónica. De hecho, si su segunda variación había girado en torno a la dialéctica entre *eros* y *logos* (el *eros* como deseo de forma *-eidos*, *idea-*, a la que el *logos* da palabra y expresión), esta tercera va a tomar por centro la idea o forma de límite, noción que, en principio, procede de la vertiente crítica de la modernidad, pero que constituye una destilación crítica de su propia trayectoria filosófica.

Por 'filosofía del límite' se entiende, pues, la reflexión teórica triasiana, con proyección 'sistemática' (en un sentido, por cierto, nada hegeliano), que tiene su punto de partida en *Los límites del mundo* (aun cuando sus raíces puedan rastrearse ya en *Filosofía del futuro*), y que, a través de *La aventura filosófica*, conduce (sin que quepa hablar por ahora de acorde conclusivo) hasta *Lógica del límite*, *La edad del espíritu*, *La razón fronteriza* y *Ética y condición humana*. Esta última variación estaría compuesta hasta ahora, por tanto, antes de nada, por estas seis obras principales, a las cuales podríamos añadir todavía textos 'menores' como *Diccionario del espíritu* (una divulgación de *La edad del espíritu*), *Vértigo y pasión* (una brillante recreación de *Lo bello y lo siniestro*) y *Pensar la religión* (una colección de artículos, escritos antes y después de *La edad del espíritu*, que giran en torno al problema filosófico de la religión). Todas ellas 'colonizan' y 'dan forma lógica' a la *idea* de límite, alcanzada después de años de andanzas y peregrinaciones. De hecho, cabe interpretar la trayectoria filosófica de Trías, en su totalidad desde esta propuesta<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> H. Mújica, *La palabra inicial*, Trotta, Madrid, 1998, p. 22.

<sup>2</sup> E. Trías, "Autobiografía intelectual", en *Eugenio Trías. Una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, Anthropos, 4, nueva ed., Barcelona, 1993, pp.22-27, p. 23.

## LA IDEA DE LÍMITE Y LOS LÍMITES DE LA MODERNIDAD

### 1

No es una cuestión extemporánea. Nuestro tiempo, nuestra hora, trata de pensar, precisamente, la experiencia de la frontera, bien sea como *límite* (*horos, Grenze*), bien como *trazado* (*grammé, Linie*)<sup>3</sup>. Y aunque no sea éste lugar ni momento oportunos para probar ni demostrar (en el sentido de 'demostración de fuerzas') esta observación derridiana en sus propios textos (lo cual constituiría de por sí otro trabajo), sí se trataría, en cambio, de mostrar, aunque sólo sea *grosso modo*, cómo la noción de límite se va abriendo camino, poco a poco, en la filosofía contemporánea. Nosotros abordaremos tres 'momentos': Wittgenstein, Heidegger y M. Zambrano. Pero al final de nuestro análisis tendremos que dar la razón a Trías: por mucho que a lo largo de la historia de la filosofía aparezca la idea de límite, sin embargo, nunca, hasta hoy, ha sido objeto de tematización filosófica. Nunca ha constituido, en efecto, el centro de ninguna reflexión, y menos aún, de una ontología. Es, como él mismo señala en repetidas ocasiones, la piedra desechada de la filosofía.

Se trata, por de pronto, de señalar que, desde comienzos de la década de los ochenta, Trías asume como centro tonal de su reflexión filosófica (la idea es suficientemente expresiva de su carácter musical) la noción de límite, noción que deriva de la modernidad crítica, pero que se abre, desde esa misma tradición, y una vez recreado a través de un poderoso recorrido metódico, a consecuencias inauditas como espacio topológico susceptible de ser *habitado* (la idea de habitar, de clara ascendencia heideggeriana, también es clave) en el que poder anclar hoy las cuestiones radicales del ser, la verdad y el sentido. Y sólo si el 'fronterizo' es capaz de sostener o soportar esa apertura, se puede hacer la experiencia de la necesidad de transitar del límite como frontera irrebasable del sentido (*horos, Grenze*) al *límite* como espacio positivo y afirmativo. Y de eso se trata, pues tal tránsito quiere serlo, a la vez, de los límites de la modernidad (la incapacidad de abrirse al ser como algo previo y positivo: el nihilismo) a un *más allá* que, por otra parte, no puede identificarse simplemente, y sin más, con lo que se ha venido llamando desde la década pasada, 'posmodernismo' o 'posmodernidad'<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> J. Derrida, *Aporías*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 34.

<sup>4</sup> "Pensadas las cosas desde el límite se abre una nueva condición histórica que no es moderna ni postmoderna...". E. Trías, *Lógica del límite*, pp. 426-427. Habría que hacer referencia, entonces a la 'modernidad crítica en crisis' que viene pensando nuestro autor desde *Los límites del mundo*.

La apoyatura conceptual de esta nueva posibilidad de experiencia procede, como hemos dicho, de la vertiente crítica de la modernidad. En efecto, Trías recibe el concepto de límite como una herencia del criticismo kantiano (en el que la filosofía moderna halla su propio autoesclarecimiento) y de su radicalización lingüística por parte de Wittgenstein (en el que la modernidad llega a su margen extremo<sup>5</sup>). Ciertamente, tanto en Kant como en el *Tractatus* del pensador vienés, la idea de límite es central. Y nuestro autor, en *Los límites del mundo*, *La aventura filosófica* y *Lógica del límite*, se remite constantemente a ambos filósofos como punto de referencia obligada. Kant, por un lado, se propone fijar los límites del conocimiento (el uso legítimo de la razón) más allá de los cuales, ésta no ha de aventurarse con pretensiones cognitivas. Una frontera se dibuja entonces entre lo que cabe considerar 'conocimiento científico' (la isla de la verdad) y las pretensiones (ilegítimas) de la razón por determinar conceptualmente aquello que excede toda intuición posible. La razón, en su uso teórico, se halla, pues, escindida entre lo que puede entender y conceptuar, y lo que sólo puede pensar como ámbito ideal de interrogaciones y problemas radicales que nunca podrán ser definitivamente despejados. Subsiste, sin embargo, la necesidad de pensar ese tenso, pero irrenunciable, conjunto de problemas-límite o ideas-problema (las ideas de la razón) que, a la vez que actúan como horizonte regulativo de la experiencia, deslindan un ámbito no empírico al que sólo puede accederse mediante la acción moral. Esas preguntas insisten (pese a la prohibición de mantener comercio con ellas) como preguntas colgadas en la misma frontera del sentido. Y eso es precisamente lo que da que pensar a Trías, pues esas preguntas 'in-sisten'. Lo mejor es, pues, afrontarlas en su extrema inquietud, en su persistencia, subsistencia e insistencia. Se trata, por tanto, de reivindicar frente a Hegel la validez teórica de esa diferencia, clave, entre conocer y pensar, y asimismo, de advertir que esas preguntas limítrofes constituyen una exigencia del *logos* que no se pueden despachar sin más negándoles la iluminación de la palabra. Y en su momento habrá que ver cómo podremos entender, ontológicamente, esa 'palabra'.

Por su parte, L. Wittgenstein, en los márgenes extremos de la tradición moderna, traduce este proyecto crítico desde una conciencia radicalmente lingüística. La tarea no consiste ya en establecer los límites del conocer, sino los límites de lo que puede decirse con sentido, esto es, significativamen-

<sup>5</sup> Cf. F. Rella, *El silencio y las palabras*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 17-27.

te. Y el proyecto de fijar los límites que el lenguaje no puede sobrepasar, es decir, la frontera entre el sentido y el sinsentido, será confiado al análisis lógico del lenguaje. Pero en Wittgenstein no se trata sólo de desbrozar y abrir el ámbito científico. O por lo menos, no es la cuestión *esencial*. Más allá del límite de lenguaje y mundo está el ámbito (privilegiado) de lo indecible, del silencio. Y de lo que se trata, en este sentido, es de salvaguardar y sellar (en los límites) la frontera inviolable de lo indecible, de lo 'místico'. La inquietud fundamental del *Tractatus* viene a ser, pues, la de delimitar con precisión lo decible de lo indecible. De esta obra, por ello, se infiere que de lo que se puede hablar se puede hablar claramente, y de lo que no se puede hablar hay que callar, dejando plena autonomía a la muda expresividad del silencio. En cualquier caso, no se plantea ya cuestión filosófica alguna, porque las cosas están ya claras: si hay pregunta, es porque hay solución o porque hay respuesta; si no, no hay pregunta. Por tanto, no hay 'enigma' en ningún caso. Queda, sin embargo, la cuestión esencial: para poder deslindar lo que se puede decir de lo que no, hay que hablar, hay que escribir (el *Tractatus*). ¿Desde dónde? La única respuesta posible parece ser: desde el límite del mundo.

### 3

Wittgenstein asume la identidad de lenguaje y mundo en la proposición 5.6 del *Tractatus*, según la cual, "*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*". Respecto de ella, importa señalar, antes de nada, que condensa, según nuestro pensador, el sentido general del *linguistic turn* de la filosofía contemporánea, un giro que constituye uno de los 'fundamentos filosóficos del siglo XX' (Gadamer), tanto en el área anglosajona (como ha señalado R. Rorty) como en el de influencia alemana (cuya génesis ha sido estudiada por C. Lafont), y que hace imposible, si se quiere ser fiel a la verdad de la época, toda aventura filosófica más allá de ella. Desmarcarse, sin más, de este consenso equivaldría a desvincularse de la conversación filosófica de nuestro tiempo y dar curso de nuevo a la malfamada metafísica, auténtica *sombra* de la *koiné* contemporánea. Y ello, en la medida en que por 'metafísica' hay que entender en los textos triasianos de esta variación aquel "pensamiento de afuera, que se produce fuera, fuera del mundo y fuera también del lenguaje, en una exterioridad en la que se supone que se instituye el verdadero *logos*, el verdadero pensar, es decir, el pensar metafísico. Esa exterioridad respecto al mundo y al lenguaje es la característica fundamental del pensamiento metafi-

sico”<sup>6</sup>. Para Trías, no se trata de resucitar la metafísica (en el sentido, pues, de un *logos* situado más allá de la frontera de lenguaje y mundo), sino de permanecer fiel a los límites de lenguaje y mundo, pero para lanzarse metódicamente contra ellos y colonizarlos con palabra y obra. El problema, como es obvio, es saber cómo esto puede ser posible.

4

Kant y Wittgenstein aparecen en el texto triasiano como símbolos del pensamiento moderno: un pensamiento que, a partir de la determinación de un criterio primero de verdad (que, con todas sus variantes, es siempre el *ego cogito sum* cartesiano), establece un recorrido metódico, con diferentes etapas, hasta la detectación de un límite o frontera (irrebasable) de todo cuanto puede ser experimentado, comprendido, dicho o propuesto. Este límite es, siempre, frontera última del sentido, más allá de la cual el *logos* no puede acceder (so pena de incurrir en aporías, contradicciones y sinsentidos). El límite es, pues, siempre límite negativo (‘semáforo en rojo’) que pone coto a lo que el *logos* puede conocer. El límite es, pues, límite (*Grenze*) entre aquello que puede ser conocido y aquello que excede las capacidades (limitadas) de la razón. Y bien, Trías va a sacar a la luz que la concepción meramente negativa del límite que rige la modernidad y, en general, la historia de la filosofía desde Aristóteles, es olvido de su dimensión positiva (Platón), y este olvido se va a traducir en una concepción del sujeto como punto de partida absoluto de la filosofía

Por otra parte, si Kant puede fundamentar, más allá del uso teórico de la razón, la razón práctica y los juicios reflexionantes estéticos, en virtud de un sujeto trascendental tomado como *lugar* de determinación del recorrido metódico, en Wittgenstein, ética y estética, es decir, todo aquello que rehuye el dominio de los lenguajes instrumentales que describen el mundo como un conjunto de estados de hecho, no pueden sino ser conducidas al más significativo de los silencios en virtud de la reducción del lenguaje significativo a las proposiciones de las ciencias naturales y de una concepción de la filosofía como actividad terapéutica y aclaratoria respecto de los límites del lenguaje. De esta forma, Wittgenstein ponía de manifiesto la imposibilidad de proponer de nuevo la gran razón kantiana<sup>7</sup>. Y en este mismo acto traslucían también las consecuencias teóricas de la muerte de Dios respecto del su-

<sup>6</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 279.

<sup>7</sup> F. Rella, *El silencio y las palabras*, p. 26.

jeto (la muerte misma de éste en la medida en que muere el garante de su señorío sobre el mundo).

Pues bien, Trías quiere dar el salto al *más allá* de la modernidad a partir de los límites -extremos- de ésta, puestos de manifiesto en el *Tractatus* de Wittgenstein. Así, nuestro autor reconoce explícitamente en numerosos pasajes su deuda para con el pensador vienés, cuya inspiración se percibe ya en el mismo título del texto que inaugura esta variación, *Los límites del mundo*. En efecto, Wittgenstein va a enseñar que más allá de todo lo que hay en el mundo y de todo lo *decible* sobre 'cómo es el mundo', *hay realmente algo* que se *muestra* (*zeigt sich*) en la experiencia del límite del mundo y del lenguaje: el *mundo* no es, pues, lo absolutamente último. Más allá de lo *decible*, se *muestra* la experiencia meta-empírica de lo místico, *das Unaussprechliche*: 'que el mundo es (existe)'. Sólo que, para Wittgenstein, en rigurosa coherencia con sus principios filosóficos, esta experiencia y las cuestiones a ella relativas, las más importantes y decisivas para la vida del hombre, han de quedar replegadas en el silencio ("de lo que no se puede hablar, se debe callar"). En consecuencia, no cabe plantearse otros problemas que los que puedan ser resueltos por las ciencias naturales. Tampoco tiene sentido el escepticismo. De hecho, sólo hay problemas allí donde hay soluciones o respuestas. Las proposiciones relativas a cuestiones metaempíricas (el sentido de la vida, Dios, el mundo, la libertad), precisamente porque residen fuera del mundo (más exactamente, en el límite de lenguaje y mundo), no son, estrictamente, *falsas* (ya que solamente pueden ser *falsas* las proposiciones con *sentido*, esto es, las empíricas y metódicamente controlables); simplemente carecen de *sentido* o son *sinsentidos* (*unsinnig*)<sup>8</sup>. Por eso, para Wittgenstein, no es posible teoría ética o estética alguna. Pero admite que la lógica remite fuera de sí.

De hecho, eso místico, racionalmente no *decible*, se muestra como sentimiento del mundo como todo limitado<sup>9</sup>. Este sentimiento que nos sitúa en los mismos límites de lenguaje y mundo viene dado por la experiencia ética (que Trías reconduce al sentimiento del deber y de la culpa) o por la experiencia estética (que Trías reconduce al sentimiento de placer y dolor) y artística<sup>10</sup>. Quizá por ello, Wittgenstein pudo decir que ética y estética eran

<sup>8</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, prop. 6.5 y 6.51

<sup>9</sup> *Ibíd.* prop. 6.45.

<sup>10</sup> También para Gadamer, "en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia". H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 86.



trascendentales<sup>11</sup>. Como señala el pensador español, su trascendentalidad no es ni metafísica ni metalingüística, sino que se dan, precisamente, en el límite de lenguaje y mundo<sup>12</sup>. A ello se refiere Wittgenstein cuando señala que la visión del mundo como todo limitado es una visión *sub specie aeterni*, es decir, que tiene lugar dejando el mundo en su totalidad como trasfondo. Parece, pues, que lo místico se impone sin más al sentimiento ante cierto tipo de experiencias que, supuestamente, le colocan a uno fuera del espacio y del tiempo y, por tanto, más allá de la lógica y de sus condiciones de mundo y de lenguaje<sup>13</sup>. La experiencia mística (que las cosas son) es una experiencia limítrofe. De hecho, el sujeto mismo es, en propiedad, "un límite del mundo"<sup>14</sup>. Y ello nos enfrenta a los discursos que se dan en el límite: lógica, ética, estética. Lógica, ética y estética son, en efecto, 'trascendentales': se proyectan desde el límite mismo, un límite cerca y embiste el ámbito de lo que acaece y puede ser figurado y configurado. Pero mientras, acertadamente, Wittgenstein advierte que la lógica es condición de posibilidad del lenguaje, del hablar humano (es el *a priori* que hace posible la configuración de los hechos y las proposiciones), no se va a preguntar si la ética puede ser condición previa de posibilidad del obrar libre y responsable, o si la estética puede determinar un ámbito autónomo del decir. Wittgenstein no puede proponer de nuevo la razón kantiana. Para él, simple y reductivamente, de lo que no se puede hablar, se debe callar, y, en este sentido, no se plantea de dónde pueda proceder la legitimidad de ese imperativo, que viene a culminar la escalerilla que conduce al saber. Parecería incluso que, como muestra Rorty en relación a los filósofos analíticos, el problema no fuera otro que éste: '¿debemos seguir filosofando?'<sup>15</sup>. Pues bien, Trías va a percibir la posible continuación del camino metódico a partir de la sana sospecha de este imperativo (todo imperativo va más allá de los límites del mundo como descripción de estados de hecho) y va a leer *lingüístico-ontológicamente* los restantes ámbitos autónomos de la subjetividad que Kant logró definir en sus textos. Pero entonces se nos impone determinar la singular diferencia entre Kant y Wittgenstein. Ésta puede radicar en el sesgo antropológico de la investigación kantiana frente a los intereses puramente epistemológicos y cosmológicos del pensador vienés. Trías recuperará el impulso kantiano, pero no para fundar un nuevo sujeto

<sup>11</sup> Ibid. prop. 6.421

<sup>12</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 403.

<sup>13</sup> "La solución del enigma de la vida en el espacio y el tiempo reside *fuera del espacio y del tiempo*". Prop. 6.4312.

<sup>14</sup> Prop. 5.632.

<sup>15</sup> R. Rorty, *El giro lingüístico*, p. 72.

trascendental, al que, por otra parte, el español da por muerto ya desde *La filosofía y su sombra* y *Filosofía y Carnaval*, sino para proceder a una lectura de la subjetividad desde la *experiencia de verdad*. De hecho, el *fronterizo* no es sin más, o incondicionalmente, el ser humano, sino la condición ontológica a la que *accede* el hombre que hace la experiencia del *límite* y es capaz de soportar y sostener esa apertura (haciendo posible implantar en el mundo la humanidad de lo humano). Entonces, y sólo entonces, el ser humano, elevado a la condición de *fronterizo*, puede constituirse en lo que es, *habitante de la frontera*. Y mediar simbólicamente entre el cerco del aparecer y el cerco de lo encerrado en sí<sup>16</sup>.

## 5

Por tanto, frente a las preocupaciones meramente epistemológicas de Wittgenstein –o más allá de ellas–, pero desde la escalerilla por él construida, Trías va a proponer la experiencia del *fronterizo* (experiencia de los límites del mundo en la medida en que el sujeto mismo o *fronterizo* es el límite del mundo) como criterio radical desde el cual plantear la cuestión ontológica. De hecho, si Wittgenstein tuvo que hablar para mostrar, más allá del mundo, el límite entre aquello de lo que se puede hablar y aquello de lo que no, cabe preguntarse cómo se delimita la razón a sí misma, o, en todo caso, qué o quién lo hace. El problema reside en lo que entendemos por lo allende los límites del mundo, lo cual afecta a la concepción misma del límite y del sujeto. En efecto, todo consiste en que, si Dios ha muerto, la memoria, la erótica y las cuestiones liminares insisten y persisten. El silencio al que estas cuestiones remiten es, por lo tanto, un silencio positivo, existente (bajo el modo de la infinita ausencia). Por ello, para Trías, hay que volver a plantear el problema de la metafísica (cerrada por Kant al decir representativo), el de la ética y el de la estética (las cuestiones liminares que muestran que el sujeto es, en propiedad, un límite del mundo). En este sentido, la particular aportación triasiana a la historia del pensamiento quiere ser una nueva concepción del *límite*. Tanto Kant como Wittgenstein, dentro del marco de la modernidad, conciben ese *límite* en términos exclusivamente negativos: límite de lo que *puede* ser conocido (Kant); límite de lo que *puede* decirse con sentido

<sup>16</sup> El concepto de *fronterizo* determina, en primer lugar, la posición ontológica del hombre en el todo de lo existente, su 'lugar' en el seno de lo ente. Hacer la experiencia *fronteriza* de verdad significará, pues, en segundo lugar, la adecuación de sí consigo, o el justo ajustarse a lo que el *fronterizo* es. Ello determinará la concepción triasiana de la *humana conditio*.

(Wittgenstein)<sup>17</sup>. El límite funciona en ellos como un *semáforo del saber* o *del decir*. En cambio, para Trías, el límite debe ser concebido, en primer lugar, como espacio positivo y afirmativo del pensar-decir, esto es, como espacio ontológico-hermenéutico de mediación entre el cerco del aparecer y el cerco hermético que desde él se proyectan. Se trata de mostrar, así, cómo en el *límite* de lenguaje y mundo se producen también acontecimientos lingüísticos irreductibles. O mejor: se trata de ver qué acontecimientos lingüísticos y pasionales abren el límite como tal: en primer lugar, las cuestiones gnoseológicas suplementarias en forma de signos de interrogación, detectadas por el mismo Kant y relativas a las ideas de la razón, imposibles de conocer (auténticos suplementos lingüísticos), pero susceptibles de ser pensadas; en segundo lugar, la apertura del uso lingüístico propio del mundo ético –el imperativo *categorico* = imperativo *pindárico*; y, por último, el despliegue simbólico o uso estético del *logos*. Esta triple tarea mostrativa es precisamente la que se acomete en el triple discurso metódico que antecede al texto donde se lleva a cabo la colonización *lógica* (de *logos*: pensar-decir) *del límite*: *Filosofía del futuro*, *Los límites del mundo* y *La aventura filosófica*. En el primero, Trías toma la estética como vía de acceso al ser. Este texto nos abre ya a la dimensión simbólica del *logos*, pero aquí todavía no se habla de límite; en el segundo, que es donde propiamente empieza a hablar de límite, es a través del uso ético del *logos*, esto es, del imperativo categorico, que el sujeto descubre un ‘decir que nada dice’, pero que funda la experiencia fronteriza al escindir la experiencia posible del sujeto en dos ámbitos irreductibles: el ser y el deber ser; por último, en *La aventura filosófica*, traza un acceso al límite desde la teoría del conocimiento y las cuestiones gnoseológicas suplementarias, fecundadas desde la noción de límite. En este último, la idea de límite organiza el tejido expositivo del texto. Pero lo fundamental reside, sin embargo, en la apertura ética del límite, en el bien entendido que ‘ética y estética son una y la misma cosa’ (Wittgenstein) o que “nulla etica sine estetica”<sup>18</sup> (Trías). De hecho, habrá que meditar más tarde esta presunta mismidad.

En este triple acceso metódico a la experiencia del límite, el filósofo español coincide con gran parte del pensamiento contemporáneo en la

<sup>17</sup> Trías va a subrayar la dirección inversa que en el tratamiento del límite ofrecen la Gnosis valentiniana y la filosofía moderna de Kant a Wittgenstein. Los modernos inician la reflexión en el cerco del aparecer, o mundo, hasta que, al fin, comparece el límite como aquello que lo circunscribe y consolida como mundo. En cambio, los gnósticos piensan el límite emanando desde el Dios-Abismo o *Theos Agnostos*. Cf. la voz “Límite”, en E. Trías, *Diccionario del espíritu*, Planeta, Barcelona, 1996, pp. 101-107.

<sup>18</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 145.

necesidad de superar la metafísica, no de mano de razones o motivos teóricos, sino de la ética<sup>19</sup> (que en Trías será una ética ontológica). Pero, remitiéndose a Wittgenstein, va a ir más allá exigiendo a esa problematización ética un despliegue filosófico-poiético. De este modo, si la escalerilla metódica conduce a los límites del mundo, en el mismo límite se abre un obrar o un producir simbólico (arte y religión) que sutura (problemáticamente) la escisión ontológica, y un *logos* filosófico (fronterizo) que deja que el mundo se muestre proyectándose desde su límite. De hecho, decir o hacer verdad consiste en mostrar el límite o espacio de conjunción-disyunción (/). Y Trías desarrollará estas ideas en toda su complejidad entre *Lógica del límite* y *La razón fronteriza*.

## 6

Y bien, si, por un lado, Wittgenstein determina el límite como límite de lenguaje y mundo, y concibe al sujeto como ese mismo límite (del mundo), por otro, Heidegger, desde diferentes coordenadas intelectuales, y a partir de una radical crítica a la metafísica, encamina su pensar hacia ese espacio (intermedio) de la Diferencia (entre el Ser y el ente), o Dimensión, el 'entre' que se abre sosteniendo la Cuaternidad: cielo y tierra, los mortales y los divinos<sup>20</sup>. Ese espacio está habitado por el poeta y el pensador. Pero "poesía y pensamiento se necesitan mutuamente en su vecindad, cada uno a su modo cuando se llega al límite"<sup>21</sup>. Y así, Heidegger privilegia el padecer y el escuchar como dimensiones esenciales de esa apertura del hombre, en virtud de las cuales el hiato ontológico se transforma en espacio de recepción creadora. Poesía y pensamiento, sin embargo, en su vecindad, habitan las cumbres más separadas.

Podría decirse que el pensamiento heideggeriano se abre desde el límite mismo reseñado por Wittgenstein, límite de la razón calculadora y objetivante, en dirección a aquello que ha permanecido olvidado a lo largo de la historia de la metafísica. Heidegger insiste, en efecto, en que la metafísica, en esencia, es olvido del Ser, olvido de la diferencia ontológica (entre el ser y el ente). Por ello, la metafísica no pregunta nunca por la verdad del Ser

<sup>19</sup> G. Vattimo, "Metafísica, violencia, secularización", en *La secularización de la filosofía*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 63-88, pp. 63-64.

<sup>20</sup> Incluimos en este apartado la elaboración heideggeriana del 'entre' de la Diferencia ontológica, a sabiendas de que Trías mismo se siente cada vez más alejado de esta concepción. La relación entre la diferencia ontológica heideggeriana y el límite triasiano quedará para el futuro como un posible ámbito de investigación.

<sup>21</sup> M. Heidegger, *De camino al habla*, p.155.

y, menos aún, por el modo en que la esencia del hombre y la verdad del Ser se co-pertenecen. El pensamiento que atiende a aquello olvidado por la metafísica en su historia, se interroga, pues, por el Ser, pero por un Ser que no ha sido puesto por la razón ni está a disposición del sujeto. La diferencia ontológica menta, precisamente, el movimiento de diferenciación por el cual el ser hace ser al ente ocultando en ese hacer su esencia como Ser. El Ser se da, nos comenta Heidegger, pero en ese dar sólo da su don, nunca el donar como tal. La diferencia se abre, pues, como hiato ontológico entre el Ser y los entes. Y, en este sentido, verdad no viene a decir 'adecuación entre el concepto y la cosa', como señala la filosofía tradicional, sino desvelamiento del ser, pero en el bien entendido que este desvelamiento acontece sobre un fondo esencial de ocultación. La tarea de Heidegger consiste, entonces, en recordar que el ente se desvela a partir del repliegue del ser, y que este juego de ocultación-desvelamiento constituye la esencia misma de la verdad pensada como *aletheia*. Y bien, "*la belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*"<sup>22</sup>. O dicho de otra manera, el arte ha de ser entendido, más allá del subjetivismo de la modernidad, como el 'ponerse a la obra de la verdad'. Ahora bien, en el arte la verdad acontece como combate entre el mundo (el tejido de significaciones entramadas y desplegadas) y la tierra (el núcleo que se propone siempre a nuevas lecturas que abren mundos alternativos). La tierra sólo se alza a través del mundo y el mundo se funda sobre la tierra. Y el término 'combate' no ha de ser entendido en su sentido ordinario, como lucha o enfrentamiento (pues en el combate se conquista la unidad de mundo y tierra). De hecho, el combate hace referencia "a la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes"<sup>23</sup>. Pero la verdad, en la obra, acontece como combate en el sentido de que la obra se constituye en escenario "en el que se disputa, en cada caso de una manera, ese espacio abierto en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente"<sup>24</sup>. En ello consiste su fuerza fundante y originante.

Por otra parte, en la frase 'poner se a la obra de la verdad' queda indeterminado quién o qué es lo que pone. En efecto, la verdad puede ser tanto el sujeto (en la medida en que en la esencia de la verdad reside una tendencia hacia la obra que le permite a la verdad la posibilidad de ser en medio

<sup>22</sup> M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, p. 47. Dejaremos aquí de lado aquel problemático parágrafo en el que, junto al arte, el pensador alemán reconoce a la política, la religión y la filosofía como modos de acontecer la verdad. *Ibíd.* p. 53.

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 54.

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 52.

de lo ente) como el objeto (en la medida en que el ser es una llamada a los hombres y no puede ser sin ellos) de ese instaurar (aunque estemos de acuerdo en que hablar en este caso de sujeto y objeto es del todo inadecuado a lo que con ello se pretende decir). "Si la verdad es 'sujeto', la definición que habla de un 'poner a la obra de la verdad' quiere decir en realidad el 'ponerse a la obra de la verdad (...). Sin embargo, el ser es una llamada hecha a los hombres y no puede ser sin ellos. En consecuencia, el arte también ha sido determinado como un poner a la obra de la verdad, esto es, *ahora* la verdad es 'objeto' y el arte consiste en la creación y el cuidado humanos"<sup>25</sup>. En conclusión, "en la frase 'poner a la obra de la verdad' -en la que queda sin determinar pero es determinable quién o qué de manera 'pone'- se esconde *la relación del ser y la esencia del hombre*, relación que en este caso ha sido pensada de manera inadecuada"<sup>26</sup>. En esa relación, ve Heidegger la mutua pertenencia del ser y el decir, a la que, por otro lado, y desde sus propias coordenadas intelectuales, presta Trías tanta atención.

7

Heidegger nos convoca, pues, a una atenta escucha de ese Ser que se da, pero de cuya donación se sustrae. E insiste en la idea de que, si lo oímos (*hören*), es porque, de alguna manera, pertenecemos (*gehören*) a él<sup>27</sup>. Para el filósofo alemán, en efecto, el hombre es esencialmente hombre cuando escucha la interpelación que le dirige el Ser, cuando acoge la donación que le brinda. En esa recepción, el hombre 'co-responde' a la llamada del Ser. Preguntarse, entonces, por la verdad del ser, trae consigo la cuestión relativa a la co-pertenencia de Hombre y Ser. En efecto, Heidegger sostiene, no sólo que el hombre no es jamás sin el darse del ser, sino que el propio ser no 'es' tampoco sin la apertura del Hombre hacia él. No es, sin embargo, que hombre y ser existan, primero, separadamente, y después entren en relación, sino que, por el contrario, ambos son lo que son en virtud de esa relación. Esa relación sostiene la diferencia ontológica entre ser y pensar, entre el darse del ser y la acogida por parte del hombre. A esa co-pertenencia, Heidegger le da el nombre de *Ereignis*, palabra que al español se ha vertido como *Acontecimiento Apropiador*, y que viene a referirse a esa co-pertenencia en virtud de la cual se sostiene la diferencia ontológica entre el Ser y su dispensarse, entre el Hombre y su acoger el Ser. El Acontecimiento menta precisamente el corazón

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 74.

<sup>26</sup> *Ibíd.* p. 74.

<sup>27</sup> M. Heidegger, *De camino al habla*, p. 230.

mismo de esa co-pertenencia por la cual el Ser y el Hombre se alcanzan en su esencia. Este Acontecimiento no existe fuera de su propio acaecer. Y este acaecer es siempre temporal e histórico.

8

Pensar es rememorar la diferencia entre el mundo y la tierra, entre el ser y el ente. Pensar significa, así pues, reconducir mundo y cosa a ese espacio mediador en el que ambos acceden a su ser. "El mundo y las cosas no están el uno al lado del otro. Se atraviesan mutuamente. Atravesándose de este modo mesuran un Medio (*Mitte*). En él concuerdan. En tanto que así concordes, son íntimos. El Medio de ambos es la intimidad (...)". Ahora bien, "la intimidad entre mundo y cosa no es una fusión donde ambos se pierden. Sólo reina intimidad donde lo que es íntimo, mundo y cosa, deviene pura distinción y permanece distinto (...). La Diferencia, en tanto que Medio, media el mundo y las cosas a su esencia, esto es, a esta relación mutua cuya unidad lleva a término"<sup>28</sup>. La Diferencia, pues, reúne a ambos a partir de sí misma, llamándoles a venir al desgarró que ella misma es. Pero en ese desgarró, la Diferencia apacigua: "apacigua dejando reposar las cosas en el favor del mundo. Y apacigua dejando que el mundo tenga su suficiencia en la cosa. En el doble apaciguamiento de la Diferencia adviene el silencio (*Stille*)"<sup>29</sup>. La Diferencia adviene, pues, como desgarró y escisión de lo que entre sí guarda intimidad (mundo y cosa), o como concordancia de lo entre sí diverso. Y en ese advenir deja ser mundo y cosa, ser y ente, lo que son. Mundo y cosa, Ser y Hombre, son ahora pensados, pues, a partir de esa Diferencia (o espacio del dolor) que no es fundada ni por el Ser ni por el Hombre, ni por el mundo ni por la tierra, sino que les precede a ambos, constituyéndose en condición de posibilidad para que ambos se reúnan y se escindan.

9

Wittgenstein habla del límite del mundo. Heidegger encamina su pensamiento hacia la Diferencia. También querríamos hacer mención aquí de nuestra M. Zambrano, porque es ella quien, con su palabra sentida, ilumina, de forma ejemplar, ese momento privilegiado de la acogida de la luz, del ser, si queremos hablar heideggerianamente. Zambrano piensa, de hecho, ese momento como Aurora, que en unos textos bellísimos, aparece "como una lí-

---

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 22-23

<sup>29</sup> *Ibíd.* p., 27. M. Zambrano hablará, como veremos más adelante, del "germinar silencioso de la Aurora". M. Zambrano, *De la Aurora*, p. 56.

nea, como una raya que separa (...) creando al par abismo y continuidad", o como límite y confín "que nos detiene y nos llama inapelablemente"<sup>30</sup>. La Aurora, atendida y escuchada, se revela, entonces, como aquello que une y escinde día y noche. Se-ría, pues, parcial insistir únicamente en su carácter de línea que anuncia el Día. De hecho, también es momento que porta en sí las huellas de una Noche a la que va dejando atrás. En efecto, "hace sentir la aurora, cuando ya el sol se hace inminente, que viene de algún remoto sacrificio del que el astro es prenda única (...). La opacidad de ese foco del sacrificio inaccesible, de donde la aurora, como diosa entonces, hace sentir a veces que llega, es su fondo y queda pintada en él"<sup>31</sup>. Fondo oscuro del que brota la luz a partir de la cual las cosas se iluminan. La Aurora es, pues, desgarramiento y pasión. Viene a ser, así, como "una raya que traza el abismo entre luz y tinieblas, que arroja las tinieblas hacia el abismo de donde, por fuerza, habrán de resurgir"<sup>32</sup>, y que crea "el reino entre los dos reinos de la luz y la oscuridad"<sup>33</sup>; es más, "un espacio entre cielo y tierra", o "una Tierra intermedia (...) que no tiene por propiedad la extensión"<sup>34</sup>.

Para Zambrano, la Aurora es límite y confín. Pero "hay el confín que no es límite, sino justamente 'Porta'"<sup>35</sup>. La Aurora, como 'Porta', abre y cierra, separa y pone en comunicación. Esa raya, que es límite, une-y-es-cinde. Pero esa aurora sólo aparece cuando la mirada se abre al don de la luz, y la acoge. Es instante, "el instante que ya no está bajo la amenaza de ser cosa ni concepto. Guardado, escondido en su oscuridad, en la oscuridad propia, puede llegar a ser concepción, el instante de concebir, no siempre inadvertido"<sup>36</sup>. La Aurora, como confín, como raya, es, entonces, espacio de concepción. Concepción del 'sentir originario', del padecer la luz, "pues que la luz se cumple aquí cuando alumbr a alguien o a algo, cuando enciende algo opaco, sobre todo si se resiste a la luz, o cuando llega, aun furtivamente, a quien le espera para respirar en ella. Ya que, según se sabe, la verdadera respiración de todo ser viviente se da en la luz"<sup>37</sup>. En ese instante privilegiado, "se enciende la aurora en los cielos tal y como si fuera cosa de la tierra, flor quizá que por su pureza y ardor ha llegado al confín donde la tierra y el cielo

---

<sup>30</sup> M. Zambrano, *De la aurora*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 13.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 91.

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 57.

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 53.

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 46.

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 35.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 124.



se entreabren y abrazan. Tal como si fuera el abrazo sin par de cielo y tierra, un abrazo que dura y no se desvanece tan fácilmente; no es un espejismo, es una acción, o mejor aún, un acto sin par y en este caso un ser. Un ser que vive en ese acto y al par (en el mismo instante) su nacimiento y su transfiguración"<sup>38</sup>.

Es propiamente la Aurora la que pide y exige a la Razón moderna, clausurada en sí misma, que, en honor a la Verdad, acoja ese sentir originario al borde de la luz y que se abra a la revelación poética. La razón calculadora, dominadora, que ha convertido la *physis* en meros datos cuantitativos, ha de trascenderse, en efecto, en una razón más comprensiva que, sin renunciar a sus propios logros, acoja el amor como fuente de conocimiento, si bien de un conocimiento no epistémico o científico, y el padecer como aquella dimensión (esencial) del alma que nos abre al ser. Y bien, esa razón sería, propiamente, una *razón poética*, una razón iluminada por el sentir originario.

## LA CUESTIÓN DEL LÍMITE COMO 'TERCERA VARIACIÓN'

### 1

Wittgenstein, Heidegger, Zambrano alumbran una nueva apertura al límite. No hemos explicitado lo que prefigura o antecede a la concepción triasiana. No habría espacio para ello, o, quizás, sería la anticipación de otro texto. En cualquier caso, se hace preciso constatar que, para Trías, la cuestión del límite se impone en la presente coyuntura *epocal* en razón de haberse agotado y consumado una forma de pensar, la moderna, que tan sólo retenía de él su dimensión negativa (de límite limitante) en virtud de una razón que niega la verdad de lo sagrado. La consecuencia de ello será un enclaustramiento en la subjetividad que ahora debe ser cuestionado mediante la recuperación hermenéutica de la concepción positiva del límite (como espacio de conjunción), olvidada por la historia de la filosofía desde el mismo Platón.

Ahora bien, cabe preguntarse, antes de seguir, cuál es la necesidad interna de la aventura intelectual que realiza nuestro pensador que le lleva, precisamente, a rescatar de entre los escombros filosóficos esa 'piedra desechada' que es la noción de límite. En efecto, ¿por qué el pensamiento exige pasar de la formulación del principio de variación a la idea de límite de la

---

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 125.

tradición trascendentalista? ¿Por qué el espacio intersticial que Trías trata de ‘colonizar’ con la palabra desde el principio de su tarea (tal es la tesis defendida en este trabajo) ‘modula’ hacia la idea de límite? ¿Cómo se ‘modula’ de la segunda la tercera variación? Convoquemos, de nuevo, ese extraordinario texto que abre *La edad del espíritu*, y en el que se da cuenta de ese misterioso calderón suspendido entre obra y obra (entre variación y variación diremos nosotros) que da cuenta de la unidad en la diferencia:

“Un texto comienza, muchas veces, allí mismo donde termina otro. Algo sucede, sin embargo, en el intervalo. Entre el punto final de un texto ya terminado y la letra con que se inaugura el siguiente hay una importante cesura. La muerte es, quizás, un espacio en blanco: el que media entre dos aforismos. Y todo libro es, en sustancia, un aforismo que ha tomado posesión del espacio textual hasta exprimir su quintaesencia. Entre un texto y otro se vive una experiencia de cambio, de alteración. Se accede, quizás, a otra forma de ser. Tal vez también la muerte sea eso, mutación hacia una nueva, o renovada forma de ser y de existir. Quizás, cuando tienen bastante libros publicados, la clave del sentido debería buscarse en las cesuras o calderones musicales que interrumpen con su silencio soñador el fluir, directo o languideciente, del discurso”<sup>39</sup>

## 2

Nuestra tesis consiste en mostrar, como ya lo avanzábamos en la introducción, cómo la filosofía triasiana puede entenderse como una sucesión de variaciones sobre distintos ‘centros tonales’ de un mismo espacio intersticial que, a partir de 1985, con la publicación de *Los límites del mundo*, viene a identificarse con la idea de límite.

En la primera variación, el signo de oposición-articulación (/), al que el estructuralismo presta poca importancia, emerge al considerar insuficiente la propia propuesta estructuralista. En efecto, si la filosofía moderna, con su fundamento en la subjetividad, “yerra al no preguntarse si eso que considera incuestionable -la subjetividad- constituye acaso un fetiche”, el estructuralismo, por su parte, aun cuando cuestiona la subjetividad como fundamento del saber, yerra, sin embargo, “al sofocar o marginar (así a veces Lévi-Strauss) la relevancia del acontecimiento y su capacidad disolvente”. Para Trías, esto significa que, “entre tantas medias verdades, es posible insinuar una vía que rompa con ese dilema: una filosofía que piense a fondo el devenir en toda su inocencia y repare en el efecto que éste produce en las estructuras, y en esa ‘estructura compleja’ o ‘conjunto de papeles’ que llamamos,

---

<sup>39</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 11.

con lenguaje sustancialista, 'persona' o 'sujeto'"<sup>40</sup>. Con otras palabras: se trata de buscar una filosofía que, sin desatender el logro fundamental del estructuralismo (la demostración de la inconsistencia del sujeto trascendental moderno), subsane las insuficiencias teóricas de éste, insuficiencias que vendrían dadas por su incapacidad por abrirse al acontecimiento disolvente. Podría pensarse que la filosofía que Trías busca debería mediar entre la unidad de la estructura y la pluralidad del acontecimiento. Sin embargo, nuestro autor parece inclinarse, más bien, a repensar, a partir de las ideas nietzscheanas de eterno retorno y de inocencia del devenir, los conceptos involucrados en la problemática antropológica. Después del estructuralismo, estas cuestiones, de la máxima importancia para la vida del hombre (los conceptos de tiempo, presente, historia, historicidad, mundo, etc<sup>41</sup>), quedan 'des-centradas', como si dijéramos sin 'eje' o 'piedra angular' (que en la modernidad había sido la noción sustancialista de 'sujeto'). Qué duda cabe, entonces, que ese nuevo eje o piedra angular será, precisamente, el espacio (/) de oposición-articulación ganado al estructuralismo. Desde él se hace posible repensar las ideas nietzscheanas de 'eterno retorno' y de 'inocencia del devenir'.

### 3

Pero la fuerza, el poder, la potencia de la idea, alcanzada después de varios años de reflexión, de ese espacio intersticial, acaba por reventar los estrechos márgenes del estructuralismo para poder desplazarse por la historia entera de la filosofía occidental, exigiendo una re-escritura de ésta. Como ya mostramos en su momento, Trías deviene ahora 'crítico de la cultura' a través de cuyo ejercicio trata de replantear de forma radical los problemas del ser, la verdad y la naturaleza o condición humanas

Una doble dificultad encuentra Trías en su desplazamiento por la historia de la filosofía occidental. En principio, para él, la modernidad parece bajo el peso de un hipercriticismo estéril (Nietzsche, Marx, Freud, Wittgenstein, filosofía analítica, etc) que se prohíbe cualquier pronunciamiento sobre el ser. En este sentido, el nihilismo es, para Trías, la última consecuencia de la profunda dislocación promovida en la modernidad respecto de la relación ontológica entre la racionalidad y el ser, dislocación que afectó, progresivamente, a todos los ámbitos de la cultura y la filosofía. Así, hoy, fuera

<sup>40</sup> E. Trías, "El mito del humanismo: la prueba de la peste", en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, pp. 96-107, pp. 105-106.

<sup>41</sup> Trías tratará de dar una respuesta teórica efectiva a estas cuestiones, precisamente, en *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza*.

ya del radio de acción de una modernidad apolillada, se hace necesario reestablecer la precedencia trágica del ser sobre el pensar, sin que ello signifique, por otra parte, volver al realismo precrítico ni a la onto-teología medieval. La cuestión se va a cifrar en pensar esa ontología trágica.

Y bien, Trías insiste en que la historia del pensamiento europeo es la historia de una forma de racionalidad que reduce el singular a la noción negativa de 'in-dividuo' (aquello que es tan sólo numéricamente diferente a otros) y el universal a concepto (sea éste género o especie). El ser aparece, pues, históricamente como ser común. Y a este ser común accede una razón amputada de sus fundamentos pasionales, es decir, una "razón sin emoción"<sup>42</sup>. Ello define, por un lado, una idea de hombre como ser dotado de razón y libertad soberanas que ha de triunfar sobre sus bases pasionales, y, por otro, una forma de cultura que escinde el universo racional del sentido del universo emotivo de la ficción. No se va a tratar, pues, de recuperar la validez del 'in-dividuo' frente al concepto, ya que en ese caso invertiríamos meramente la secular estructura de la filosofía. De lo que se trata, por el contrario, es de subvertir esa concepción de individuo y universal, dando forma a una teoría de los universales que identifique ser y tiempo (en la línea, ciertamente, de Heidegger, pero yendo, no obstante, más allá de él). Esa teoría de los universales vendrá definida como 'síntesis ontológica' regida por el 'principio de variación'.

Ahora bien, el núcleo de esta teoría de los universales viene a ser la síntesis *eros-poiesis*. Y, como vimos en su momento, hacer de esta síntesis el centro mismo del discurso filosófico supone situar como punto de partida de la filosofía la experiencia misma del espacio de mediación entre lo sensible y lo inteligible, entre singular y universal, lo cual coloca desde un principio al filósofo español en un horizonte teórico original e irreductible a la metafísica tradicional. En efecto, *eros* es siempre deseo polarizado por una falta-de-ser y abierto a la trascendencia en virtud de la (repentina) aparición bella. Pero el objeto de *eros* no es la contemplación extática de la idea, sino que ésta se prolonga en un acto más íntimo que desencadena la producción (bellas obras, discursos, pensamientos, etc). La verdad del *eros* es, pues, la fecundación, la *poiesis*, en virtud de la cual el alma logra autotrascenderse. Esta ontología podía ser interpretada como aquella que desde Nietzsche quedaba pendiente en el pensamiento europeo: una filosofía que, en virtud de la centralidad del *eros*, podía valer como una auténtica 'filosofía del futuro'.

---

<sup>42</sup> E. Trías, "Una razón sin emoción", en *Meditación sobre el poder*, pp. 184-190.

Hagamos ahora un experimento. Dejemos que se encuentren recíprocamente dos textos de *Filosofía del futuro* para que el lector experimente por sí mismo la 'falta' (la ausencia) del límite en este 'libro', para que se vea la necesidad (textual) de que el límite se diga ya como 'límite'.

"La filosofía contemporánea, en una de sus tendencias más recurrentes, no hace sino recrear el negativismo schopenhaueriano, concediendo al *Da-sein* como finalidad ese 'ya no más ser ahí' que es la muerte, en olvido también de que esa 'nada' es condición de recreación en otro ser, otro ser que es otro radicalmente, en olvido también de que la 'nada de origen' a la que se retrotrae el 'más peculiar poder-ser' en la llamada o vocación y en la resolución, no es simple *nada de origen*, sino gozne o diferencia de eso que fue, *ya ahí*, recreación, llámese padre o antecesor, y que es reiterado en la diferencia por el nuevo *ser ahí*"<sup>43</sup>

"Desde esa idea puede repensarse el *acto creador* en el dominio artístico y en general en todos los dominios, destruyendo la idea banal de creación, secularización bastarda del acto creador divino que fomenta, como pauta estética primaria inconsciente, lo que suele llamarse *originalidad*. Y bien, nada es original ni nuevo bajo el sol, si bien todo puede ser *renovado*: el *todo* mismo acaso, a través del eterno retorno de un mismo impulso creador. Que, sin embargo, insiste cada vez, de forma diferenciada, variada. Y es una falla o falta inserta en el origen lo que desencadena las *variaciones*"<sup>44</sup>

Prestemos atención a la última frase. La idea de límite está ahí (in nuce), pero falta. Trías ha venido pensando, desde *El artista y la ciudad*, la carencia de *eros* ontológicamente como falta o fundamento-en-falta girado hacia una finalidad-sin-fin. Como vimos, el *eros* se satisfacía en *poíesis*, previo paso por la muerte y la locura (pérdida de la identidad). Y en virtud de esa carencia originaria (fundamento-en-falta, falla o falta en el origen), esa *poíesis erótica* podía entenderse como re-creación, esto es, como eterno retorno de lo Mismo<sup>45</sup>, siendo el impulso

<sup>43</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 60. En el capítulo octavo de la segunda variación ya dijimos cómo había que interpretar este texto. Trías se propone re-escribir la analítica existencial heideggeriana desde una comprensión de Nietzsche como el pensador trágico del eterno retorno de lo mismo, de manera que este intento permita acceder a una concepción unívoca del ser, no sólo relativa al 'Da-sein que en cada caso soy yo mismo'.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 106.

<sup>45</sup> "La idea de *eterno retorno* sugiere así un dar vueltas en la diferencia, un girar y retornar en el enroscamiento sobre el gozne, en esa espiral de repeticiones diferenciadas, recreaciones o variaciones en razón de la cual *lo mismo* insiste como diferencia y ésta retorna siempre a lo mismo, al modo de las variaciones musicales... De este modo puede reflexionarse al fin lo que resulta de esa cita en la diferencia de mismo y otro, a saber, la idea filosófica, la que al fin define todo o el todo como todo que gira sobre el gozne, sobre (o en torna a) la barra y bisagra: un *todo abierto* que debe pensarse en forma figurativa según el modelo musical del tema y las variaciones: ese principio filosófico que define la *idea filosófica* y al que el sujeto del método llama *principio de variación*". E. Trías, *La aventura filosófica*, pp. 364-365.

creador, forma problemática de sutura de la escisión ontológica, y 'eso Mismo', el universo de arquetipos (símbolos artísticos e ideas filosóficas) que a través de aquél se reimplanta en nuestra realidad convivencial. El ser aparece, entonces, como Se/r, es decir, como absoluto atravesado por una escisión insuperable, y que solamente el acto creador (en el que se reimplanta un mismo universo de arquetipos) puede suturar (aun cuando siempre problemáticamente). Este acto (re)creador acontece cuando el sujeto pasional, herido o poseído por el singular, asciende hasta los límites del *logos*, se deja hacer por el singular, hace que el ser obre en él, de manera que se genere una obra de arte o escritura filosófica. Esta obra de arte (o escritura filosófica) abre mundos (por decirlo heideggerianamente), esto es, crea intersubjetividad. Pero es, a la par, el modo como el ser se dice a sí mismo.

En este sentido, Trías percibió lúcidamente la necesidad de pensar, no ya las variaciones en cuanto tales (en las que retorna eso Mismo), sino el 'eje' en virtud del cual éstas se suceden, es decir, se hacía preciso pensar ontológicamente ese fundamento-en-falta que podría permitir pensar dinámicamente el eterno retorno de lo Mismo en sus recreaciones y variaciones (siendo eso Mismo, entonces, el límite como espacio de conjunción-disyunción). Por tanto, en la tercera variación, la orientación ontológica, que ya era perceptible en la segunda, se radicaliza. Y se radicaliza, precisamente, en el intento de pensar el fundamento (como fundamento-en-falta) al margen de los excesos metafísicos. De hecho, límite significa fundamento-en-falta, y al concebir ese límite ontológicamente como el 'ser en tanto ser' de la tradición, se insinúa, se dice, que el ser es un 'ser-en-falta'. Y bien, pensar ese fundamento-en-falta como límite va a permitir girar, de nuevo, las cuestiones ontológicas relativas al ser, la verdad y la naturaleza humana, sobre un nuevo centro tonal, sobre un nuevo 'eje'<sup>46</sup>. Sólo que este eje quiere ser 'destilación' conceptual del recorrido realizado en la segunda variación. Y ello requerirá una nueva forma de escritura (no ya el 'ensayo' como género filosófico en el juegan *poiéticamente* las ideas filosóficas), sino el tratado, o la construcción conceptual (que no descuida en ningún caso, la bella escritura)

---

<sup>46</sup> "Entonces el *ser* puede al fin determinarse como ese gozne o bisagra (/) que no es sustancia ni sujeto, que no es 'cosa' ni tampoco 'voluntad', sino el lugar o el obstáculo que extravierte una lámina en dirección a la otra: el anverso *hacia* el reverso, el forro *hacia* 'el forro del forro'. Entonces la verdad puede *pensarse* como la manifestación de esa bisagra que hace que 'se desborden' proposiciones hacia la línea de fuga (cosas) y éstas, agazapadas en el cerco encerrado en sí, en configuraciones lingüísticas". E. Trías, *La aventura filosófica*, p. 327. Advuértase la insistencia del gozne o bisagra como (/), lo cual nos remite, en cierto modo, a la primera variación. Por otro, ese espacio intersticial (/) permite constituirse en 'eje' o 'piedra angular' desde la que releer la cuestión del ser, la verdad, y la naturaleza o condición humanas.

Con esta interpretación no pretendemos cerrar el debate sobre la 'modulación' entre la segunda y la tercera variación, máxime cuando ésta última aún no ha concluido y está en plena gestación. Por el contrario, nuestra intención es abrirlo, insinuarlo, sugerirlo, porque ¿en virtud de qué se da el salto del fundamento-en-falta de la segunda variación a la idea de límite de la tradición moderna<sup>47</sup>? Sea como sea, esta tercera variación también pretende abrir ese espacio intersticial (entre mundo y sinmundo, entre cerco del aparecer y cerco de lo replegado en sí, entre pensar-decir y ser).

#### 4

Esta tercera variación se propone pensar en toda su radicalidad el fundamento-en-falta que, como gozne, permite girar las variaciones (antes de nada, a través de una detallada fenomenología de la experiencia del límite –*Los límites del mundo, La aventura filosófica*; luego, promoviendo una lógica del límite –*Lógica del límite, La edad del espíritu, La razón fronteriza*–). De todo ello hablaremos más adelante. Ese fundamento-en-falta es, en la lógica, gozne que une-y-escinde el pensar-decir y un ser que se fuga o se repliega en sí. Y lo que se trata de pensar es, no que la razón tropieza siempre con ese límite (límite de lo que se puede conocer, de lo que se puede decir), sino que éste ha de ser pensado ontológicamente como condición (ontológica) de posibilidad del mismo pensar-decir y del ser que se repliega en sí. De hecho, el *logos*, como pensar-decir, tiene su *fundamento* en el espacio limítrofe que une-y-escinde ser y pensar-decir. "El pensar-decir, pues, se repliega ahora en la *matriz proyectiva* de la que brota y en la que tiene su campo, su espacio y su territorio. A éste le llama el sujeto del método *fundamento*"<sup>48</sup>. Por lo tanto, la razón remite, para sus propias condiciones (ontológicas) de posibilidad, al límite como espacio de conjunción-disyunción del cerco del aparecer y el cerco hermético. Sólo que esa topología del ser acontece temporalmente (modulando, cada vez, junto con el cerco fronterizo, el cerco del aparecer y el cerco hermético). Lo que se instaura, así, es el acontecimiento 'sim-bálico'. Acontece, así,

<sup>47</sup> De hecho, la idea de límite se insinúa o se sugiere en *Filosofía del futuro* de otros dos modos: en la 'introducción', como la revelación de un triple límite en nuestro tiempo (límite al crecimiento absoluto, límite de la guerra absoluta, límite de nuestra soledad cósmica); y en el 'punto de partida', como hiato o discontinuidad entre *physis* y *logos* hacia el que corre pasionalmente el *pathos* filosófico (en virtud de la síntesis de pasión y razón que define esencialmente al hombre), o como devenir, entendido como límite entre ser y nada. Allí, además, al hablar de la necesidad de una 'tercera fundación' de la filosofía se ponen los cimientos de lo que en *Los límites del mundo* pasará a ser concebido como 'modernidad crítica en crisis'.

<sup>48</sup> E. Trias, *La aventura filosófica*, p. 362.

siempre la misma topología (límite que une-y-escinde el cerco del aparecer y el cerco replegado en sí), pero ésta siempre es diferente porque el acontecimiento 'sim-bálico' es también el mismo, pero siempre diferente. Por último, lo que desde un *logos* remitido al límite puede elaborarse es una *lógica del límite*, en la que se destilen las categorías o lugares lógicos del límite como espacio intersticial que acontece temporalmente. Ese despliegue categorial no pretende ser propiamente lógico ni propiamente ontológico, sino, en rigor, 'onto/lógico', es decir, propio de ese espacio limítrofe entre el ser y el *logos*.

5

Y bien, se trata de pensar ese límite como espacio positivo y afirmativo que permite la comunicación recíproca entre mundo y sinmundo, o, a partir de *Lógica del límite*, entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Para ello, Trías se va a valer de dos escenarios estéticos que sirven de apoyatura sensible a esta idea. Antes de exponer el primero, que se despliega en *Los límites del mundo*, conviene recordar el modo como Wittgenstein se representa, en el *Tractatus*, la relación entre lenguaje y mundo. En efecto, si este pensador creía que el lenguaje era imagen (*Bild*) de la realidad -del *mundo*-, auténtico *speculum mundi*, siendo el *límite* de lenguaje y mundo una frontera (*Grenze*) del sentido, que esta-blecía un allende vacío sólo conceptuable de manera negativa como *lo sinsentido*, cabe entender esta relación desde la apoyatura estética del cuadro pictórico o del espejo<sup>49</sup>. Ir más allá supone atreverse a pensarla según el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp: el límite pasa a ser considerado, entonces, no ya como *Grenze* (frontera) sino como línea o gozne que articula el anverso y el reverso de un cuadro o espejo, en el bien entendido que el tradicional fondo opaco se hace transparente. Este paso más allá de la filosofía moderna, reflexionado *desde* la apoyatura estética del *Gran Vidrio* (M. Duchamp) va a suponer, pues, un auténtico ajuste de cuentas con el sentido de la nietzscheana muerte de Dios. Con la muerte de Dios, en efecto, desaparece o se borra también todo horizonte de sentido, todo límite. Y lo que Trías defiende es un guardar la memoria del límite, sin dejar, no obstante, al lenguaje desplegar la capacidad legislativa sobre el cerco que lo desborda -cerco hermético. Eso va a implicar *habérselas* con la experiencia de lo sagrado, expulsada por la razón moderna al mundo de las sombras. De hecho, asumir radicalmente este punto de vista le llevará, en *Lógica del límite* y *La*

---

<sup>49</sup> La metáfora del espejo ha hecho fortuna en la filosofía contemporánea, como muestra R. Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1983.



*edad del espíritu*, a desfondar la ética y la estética (los ámbitos que abrían la experiencia fronteriza del límite) en la religión<sup>50</sup>. Por ello, y en cierto modo como Wittgenstein, Trías encontrará en ella el fundamento originario de las primeras.

La segunda metáfora desde la que Trías piensa el límite se expone en el preludio de *Lógica del límite*. Allí se advierte que la tarea de abrir un nuevo espacio de reflexión acorde con nuestra condición histórica tiene sus cimientos en la metáfora del *limes* del Imperio Romano. El límite es aquí un límite habitado y habitable, frontera entre el mundo (la racionalidad civilizatoria romana) y el espacio 'extranjero' habitado por los bárbaros. Los tres cercos se presionan, se embisten, se cercan. Pero uno de ellos tiene una posición privilegiada. Sus habitantes, los *limitanei*, hacen la experiencia de la conjunción y disyunción de ambos territorios y se comprenden a sí mismos como productos de esa tensión conflictiva entre la civilización y el mundo bárbaro.

Lo que importa ahora subrayar es que la concepción del límite como gozne, línea o bisagra, es elevada por Trías, de pura evidencia metódica (en *Los límites del mundo* y *La aventura filosófica*) a la condición de *ser en tanto que ser* (*Lógica del límite*) y *ser del límite* (*La razón fronteriza*). De esta forma, Trías puede decir que "esta unión sintética de la doctrina ontológica, relativa al ser, con la concepción limítrofe y fronteriza que procede de la tradición filosófica de la modernidad, la tradición crítica respecto al conocimiento y al lenguaje, constituye un verdadero *novum* dentro de lo que puede ser filosóficamente pensado"<sup>51</sup>. Este proyecto tratará de pensar *topológicamente* la mismidad de pensamiento y ser, lo cual va a suponer recoger la historia de la filosofía en la estructura ontológica (*topología*) que le confiere unidad. Recoger quiere decir aquí proyectar desde lo desocultado por (en) el pensar un ejercicio de crítica (*krinein*) de la tradición. Y lo que el pensar desoculta en su ejercicio es, precisamente, la franja fronteriza, aquel lugar que la historia de la filosofía olvida en su doble navegación, la griega y la hespérica (o moderna). Los griegos captaban las cosas (la infinitud trascendente de la cosa), pero no se captaban a sí mismos. Los modernos, en cambio, se captan a sí mismos (razón y voluntad), pero pierden toda referencia a las cosas. La tarea de la

<sup>50</sup> "En última instancia todo el cerco del aparecer como *despliegue estético* podría hallar, en su conjunto de artes ambientales y apofánticas, o de presencia *in efigie* y de sustitución de iconos por relatos (míticos o proféticos), su fundamentación en esta apertura religioso-simbólica del cerco hermético, a modo de gran despliegue sinfónico de lo sagrado en el mundo, del cerco hermético en el cerco del aparecer". E. Trías, *Lógica del límite*, p. 517.

<sup>51</sup> E. Trías, *Pensar la religión*, Destino, Barcelona, 1997, p. 20.

filosofía (*Lógica del límite*) deviene entonces determinar conceptualmente, frente al primado de la cosa (el realismo de la filosofía antigua y medieval) y el primado del sujeto (el subjetivismo de la filosofía moderna), el ámbito fronterizo (límite) en su apertura tanto al exceso de la cosa (el ser) y la inmanencia del sujeto. De esta forma, el pensamiento abre el espacio de posibilidad de una tercera época enroscada en torno al límite entre el ser y el pensar-decir, y que Trías viene en llamar, tanto en *Los límites del mundo* como en *La aventura filosófica, modernidad crítica en crisis*<sup>52</sup>. Se podría decir, en conclusión, que Trías viene a ser un Hegel (posthegeliano) que lee a Kant desde la experiencia *trágica* que Nietzsche saca a la luz, fecundada por el *pensar poético* de Heidegger y la conciencia lingüística wittgensteiniana y contemporánea.

### LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE: FENOMENOLOGÍA Y LÓGICA.

#### 1

Desde *Filosofía del futuro* y hasta *Lógica del límite*, el impulso fundamental de la escritura triasiana es promover un recorrido metódico que muestre y revele, al final del mismo, el límite como (única) evidencia (metódica) desde la cual acceder, en su puridad de cópula atascada que une-y-es-cinde, al límite en cuanto límite (como el 'ser en tanto ser' de la tradición, o 'ser del límite'). Ahora bien, preguntarse acerca del ser supone encontrarse con la pregunta esencial del pensar griego. Y hoy no se puede iniciar una reflexión sobre el ser sin asumir plenamente, y en todas sus consecuencias, la modernidad, es decir, lo que ésta añade al pensar antiguo. Trías es consciente de que sólo asumiendo la modernidad será posible rebasarla. Se busca, pues, una nueva ontología, agotada ya la ontología de la modernidad, la ontología del sujeto. Pero esta búsqueda ha de iniciarse desde la misma reflexión moderna, asumiéndola para rebasarla. Y lo que caracteriza a la filosofía moderna es, sin duda, su carácter metódico: "*la filosofía moderna es moderna porque es metódica y es metódica porque es moderna*"<sup>53</sup>. La primera cláusula de esta proposición no dice lo mismo que la segunda. Se establece, en efecto, una causalidad, no sólo histórica (es moderna porque es metódica), sino ontológica (es metódica porque es moderna). El método pertenece a la modernidad, no ya sólo por razones meramente históricas, sino como eslabón insoslayable de

<sup>52</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, pp.111-128. (También en *La aventura filosófica*, pp. 312-318).

<sup>53</sup> *Ibíd.* p. 25.

una aventura más amplia, el acontecimiento del ser, que carga sobre sus espaldas en cada presente el legado filosófico del pasado. Se trata de saltar desde la modernidad para ir más allá de ella. La historia de la filosofía se concibe así como conquista de carácter épico-trágico que el pensamiento va ganando al enigma del ser, y la filosofía misma aparece como expresión de la experiencia radical del pensamiento. "El añadido moderno a la filosofía misma, es decir, a esa experiencia del pensamiento con relación a su propia raíz y fundamento que tiene en Parménides, en Heráclito, en Platón, en Aristóteles su fundación y aurora, residiría en la revelación de esa senda que el propio pensamiento radical se traza como método de la filosofía primera"<sup>54</sup>.

Para Trías, pues, asumir la modernidad significa asumir la prioridad del método en las cuestiones ontológicas. Eso quiere decir que no se puede filosofar hoy sin tener clara conciencia del peso de la modernidad sobre todo proyecto filosófico que se quiera actual. Método es, en esencia, camino, vía o senda que se sigue para mostrar algo, y esto mostrado justifica al final el recorrido. En este sentido, *eso que soy* determina metódica, pero no doctrinalmente (como en Descartes), el punto de partida de un itinerario que se concibe como senda o camino hacia la verdad. Es metódico porque el sujeto se sabe ya instalado en un mundo lingüístico significado o interpretado. Por ello, en un segundo momento será necesario el paso (igualmente metódico) de *eso que soy* a la intersubjetividad, a *eso que somos*. De esta forma, Trías asume la segunda fase de la modernidad, aquella que, después de Hegel, piensa el punto de partida metódico en términos de intersubjetividad y evita el escollo teórico del solipsismo. Pero esta cumbre alcanzada ha de ser también sobrepasada. *Eso que soy* y *eso que somos* (con las tres dimensiones del mundo abiertas en cada caso: representativa o 'cerco', ética o 'acceso' y estética o 'despliegue') son escalones metódicos que han de ser rebasados. De hecho, la aportación triasiana a la historia del pensamiento quiere ser el recuperar, frente a la modernidad, el trágico decir del ser, de *eso que es*. Ir más allá de la modernidad significa, pues, dar el salto de decir de *eso que somos* al decir de *eso que es*. Y en este tercer momento, se puede decir finalmente el ser: o bien, el *singular sensible en devenir*, derivado de un fundamento-en-falta y orientado hacia una finalidad-sin-fin, pero que tiene su fundamento topológico en la 'transparencia pura' o espacio-luz (*Los límites del mundo*); o bien, el límite mismo (topológicamente considerado) entre el cerco del aparecer y el cerco de lo encerrado en sí (*La aventura filosófica*).

---

<sup>54</sup> Ibid. p. 28.

Por tanto, el proyecto triasiano de filosofía quiere salvar para la filosofía contemporánea la validez teórica de nociones modernas como la de evidencia metódica, cuestionando, así, el gesto posmoderno de desprecio hacia las conquistas de la modernidad. Esta revalidación es de naturaleza filosófica: la evidencia ('artificial', 'orgánica') mostrada a través del método sustituye a la ingenua 'intuición noética' que se imponía a Aristóteles como suficiente prueba para instituir el fundamento de la filosofía: se trata, pues, que el límite se dé, se muestre, se revele<sup>55</sup>. Y en este sentido, tanto *Los límites del mundo* como *La aventura filosófica* han de concebirse como dos rigurosos intentos de mostrar cómo la noción moderna de límite constituye la única evidencia metódica desde la cual puede brotar, hoy, una experiencia filosófica que intente alzarse a las cuestiones radicales del ser, la verdad y el sentido. Al final de este recorrido fenomenológico, en *Lógica del límite*, Trías mostrará, en efecto, que el límite, lugar del ser, es el lugar de la verdad y del sentido. Sólo que este límite, concebido ya como el 'ser en tanto ser' de la tradición, abrirá, en su doble desplegarse (pues todo límite lo es siempre respecto de dos), la posibilidad de integrar la verdad ontológica de aquello que la modernidad inhibe o reprime: lo sagrado, lo replegado en sí, lo que se manifiesta como misterio.

Ahora bien, no por ello aquellas dos aproximaciones o acercamientos al límite (*Los límites del mundo*, *La aventura filosófica*) dicen lo mismo. Por de pronto, tanto uno como otro tienen la misma estructura de fondo, de inspiración formal hegeliana, y que brota a partir de una concepción del *saber* (filosofía) como punto de llegada (esta vez, trágico) de una aventura de conocimiento (conocimiento del ser). En un primer momento, se trata de describir el *methodos* o recorrido por diversos mundos (*Los límites del mundo*) o *singladuras* (*La aventura filosófica*) a través de los/las cuales, el pensamiento radical (*Los límites del mundo*) o el sujeto del método, guiado por un sujeto epistémico, (*La aventura filosófica*) hace la experiencia del límite (y que, por ello, se dirá *fronterizo*). Ya en este primer momento, la apoyatura conceptual de ambos textos es bien diferente. Así, en *Los límites del mundo*, Trías alumbró la noción de límite como recreación, desde la conciencia lingüística de Wittgenstein, del espíritu que preside el edificio racional kantiano, mientras que, en *La aventura filosófica*, recreando lo ganado en la anterior exploración, despliega una detallada fenomenología —en sentido a la vez hegeliano (en tanto que

<sup>55</sup> E. Trías, *La aventura filosófica*, pp. 298-300. Obsérvese cómo la orientación de la razón moderna de promover mediante método la revelación será considerada, a partir de *La edad del espíritu*, lo propio de la modernidad.

aventura hacia la revelación final) y husserliano (en tanto que atención a las cosas mismas)- de la experiencia del límite.

Por otra parte, este primer momento *metódico*, debe dar paso, en un segundo trayecto, a la colonización lógico-lingüística de lo descubierto en tal itinerario: se hace necesario, pues, dar un paso más allá de la experiencia y pensar el límite como límite, gozne, bisagra o línea proyectiva. Dicho con otras palabras: una vez logrado el acceso metódico importa saltar al espacio que se ha revelado, el límite, y colonizarlo mediante la palabra (*logos*). Se trata de elaborar una lógica del límite, es decir, tanto dejar que el *logos* manifieste desde sí el límite (sentido subjetivo del genitivo) como de conquistar con el *logos* esa zona fronteriza (sentido objetivo). E igual que en el momento anterior, los dos textos que comparamos presentan ahora notables diferencias. En *Los límites del mundo*, la búsqueda de legitimidad metódica del decir del ser culmina en una dimensión *topológica* que excede (que está más allá: *espacio-luz*) el propio ámbito del ser (*la transparencia pura*). El *espacio-luz* es el fundamento topológico del ser, siendo la filosofía primera *topología trascendental radical*<sup>56</sup>. Esta solución (metafísica) será posteriormente abandonada, o integrada a partir de nuevos presupuestos. En cambio, en *La aventura filosófica*, después de la detallada fenomenología de la experiencia del límite llevada a cabo por parte del sujeto del método, se exige por primera vez *ensayar* una *lógica* del límite que dé palabra y *logos* a la revelación experimentada en el recorrido metódico. En este sentido, *Lógica del límite* cumple, en un principio, aunque lo desborda en sus resultados, este inicial proyecto, que se consume con *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza*. De ello daremos cuenta más adelante. Baste por ahora con señalar que la aventura intelectual triasiana, como el sistema hegeliano, se compone de dos momentos bien diferentes: fenomenología y lógica. La primera da fundamento empírico y metódico a la segunda; y la lógica despliega el fundamento lógico-ontológico del itinerario metódico. Y es que “la ontología mantiene una relación circular de mutua y recíproca fundamentación con la experiencia y con el sujeto que hace la experiencia. Da al recorrido metódico su fundamento lógico. Pero a su vez tiene en esa *peripezia* su fundamento empírico. La ontología es, siempre, ontología fenomenológica”<sup>57</sup>.

Por otra parte, no sólo la forma, también el espíritu que preside ambos textos los distingue. En *Los límites del mundo*, la experiencia filosófica a

---

<sup>56</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 208.

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 225. Esta ontología no quiere ser metafísica, sino trágica.

través de los diversos *mundos* es concebida como condición *iniciática* de posibilidad de acceso al saber -el *decir del ser*<sup>58</sup>. Por ello, la colonización lógico-lingüística del límite como bisagra o línea proyectiva adquiere todos los caracteres y atributos de la *revelación* sagrada y de la verdad conquistada<sup>59</sup>. En cambio, en *La aventura filosófica*, la experiencia es entendida como una aventura en el seno del *logos*, más allá de la cual, se hace preciso dar razón *lógica* de la propia experiencia fenomenológica.

No obstante, ambos textos, tomados en conjunto, acusan un desplazamiento de sentido respecto de *Lógica del límite*, *La edad del espíritu* o *La razón fronteriza*: ni en *Los límites del mundo* ni en *La aventura filosófica* se acierta a pensar el límite como ser. Así, si en la primera obra, el límite es concebido des-de una *topología* más allá del ser (*topología* como fundamento *externo* de la ontología: la transparencia pura), en la segunda, se culmina en la necesidad de una *lógica* (*Ensayo de una lógica del límite*) que piense el límite como ser en tanto ser. Pero será propiamente en *Lógica del límite* donde éste será interpretado como lo que tradición llama 'ser en tanto que ser'. En consecuencia, el lector asiste allí a un despliegue del ser en tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco hermético y el cerco fronterizo (*ser en cuanto ser*). Desde este último texto, *fenomenología* y *lógica* se reescriben de nuevo. El primer movimiento (*Los límites del mundo* y *La aventura filosófica*) dará fundamento empírico y *metódico* al segundo (*Lógica del límite*); éste, a su vez, dará fundamento *lógico ontológico* al primero. Ello supondrá un cambio en la concepción del ser respecto de las obras anteriores: si en *Los límites del mundo*, el ser es concebido como *suced*er, y en *La aventura filosófica*, se reconoce la prioridad de la *topología* sobre la ontología, en *Lógica del límite*, el 'ser en tanto que ser' pasará a ser la idea lógico-ontológica de *límite*, de manera que, a partir de *La edad del espíritu*, Trías podrá hablar del 'ser del límite'.

Así pues, como iremos viendo a lo largo de los próximos capítulos, la ontología del límite, tal y como se desarrolla desde *Lógica del límite* hasta *La razón fronteriza*, viene a ser una síntesis de dos planteamientos teóri-

<sup>58</sup> "Se trataba de un recorrido didáctico, pedagógico, en virtud del cual se asistía a una capacitación, a un ingreso en la comunidad de expertos. Era una sinfonía iniciática marcada por la idea de camino y de andadura, o de recorrido metódico ascendente. El símbolo que mejor la expuso era el canónico de la escalera, escala, escalerilla, el socorrido soporte imaginario de la *Fenomenología del espíritu* y del *Tractatus* de Wittgenstein". E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 224.

<sup>59</sup> La segunda sinfonía de *Los límites del mundo* "relata un hallazgo, algo por tanto súbito y refulgente, como el instante aquel en el que al iniciado se le 'revela' la esférica redondez (del ser) desvelada por la Diosa". E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 224.

cos: por un lado, una recreación de la idea moderna y crítica de límite (límite del conocimiento, límite del *logos apofántico*); y, por otro, la doctrina ontológica que viene elaborando desde *El artista y la ciudad* a partir de una recreación de la reflexión platónica sobre el Bien 'más allá de la esencia' (condición trascendente de idealidad) y a la que se irá uniendo una recepción crítica de las obras del 'viejo Schelling' (*Philosophie der Mythologie, Philosophie der Offenbarung*). Además, como vimos también en la segunda variación, junto a esa recreación de los textos platónicos, se da una reflexión sobre el arte y la filosofía (síntesis *eros-poíesis*) como aquella modalidad de experiencia que será integrada en esta etapa en lo que se llamará 'experiencia fronteriza'.

Este recorrido a través de las diferencias entre las obras triasianas pretende justificar el desdoblamiento de esta variación en dos centros teóricos esenciales: la fenomenología de la experiencia del límite y la lógica del límite. La primera abarca *Los límites del mundo* y *La aventura filosófica* (capítulos segundo y tercero), la segunda, *Lógica del límite, La edad del espíritu, La razón fronteriza* y *Ética y condición humana* (desde el capítulo cuarto al octavo).





## CAPÍTULO SEGUNDO

### FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE

No nos proponemos aquí seguir detalladamente la minuciosa fenomenología de la experiencia del límite, relatada con sus notorias diferencias modales tanto en *Los límites del mundo* como en *La aventura filosófica*. Nuestra única pretensión en la exposición de estos textos consiste en dar cuenta del hilo argumental que vertebra tal aventura, con objeto de centrarnos, en el siguiente capítulo, en la experiencia fronteriza en cuanto tal. Cabe señalar, sin embargo, como introducción, que Trías concibe esta aventura como método (camino, itinerario) en virtud del cual puede accederse a la evidencia que organiza en torno a sí toda la construcción teórica. Se trata, pues, de mostrar y revelar el concepto moderno de límite como única evidencia metódica desde la cual fundamentar la síntesis ontológica alcanzada en *Filosofía del futuro*: el 'principio de variación'. La centralidad de la cuestión del método en estos textos justifica su agrupación en este capítulo y su diferenciación con respecto de los demás de esta etapa: *Lógica del límite*, *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza*. Este método o camino consiste esencialmente en la elucidación de las diversas dimensiones de la experiencia del sujeto hasta que el límite puede ser, al final del recorrido, objeto de colonización lógica. Junto con este proyecto, Trías describe el modo como el *logos* registra ese ámbito de experiencia y cómo es padecido (*pathos*) por el fronterizo.

#### A. LOS LÍMITES DEL MUNDO

*Los límites del mundo* se compone de dos 'sinfonías de ideas' (según la conocida expresión de T. Mann). El movimiento sinfónico hacia el espacio-luz o 'primera sinfonía' se despliega a través de dos ciclos que constituyen los sucesivos recorridos metódicos que tienen por objeto facilitar un acceso al ser (tercer ciclo), al decir del ser. Cada uno de esos dos ciclos previos rotura en forma de espiral (la subjetividad y la intersubjetividad) un triple recorrido de experiencia: el cerco, el acceso y el despliegue. Su eficacia teórica radica en su condición de acceso metódico al ser: un ser que se define como *suced*er. La ontología es, como ha sido siempre la preocupación triasiana, una ontología trágica. Pero esta ontología (la proposición ontológica) ha de desfondarse en un nivel más profundo de radicalidad: la proposición to-

pológica, que se despliega a lo largo de los cuatro momentos de la 'segunda sinfonía' o 'crítica de la transparencia pura'.

Inspirándose en Platón, Trías divide el recorrido teórico de esta obra en tres momentos: 1) el momento ascendente hasta el fundamento incondicionado; 2) el momento de reposo o de exposición de dicho fundamento; y 3) el momento descendente o de deducción de la experiencia ganada en el ascenso desde ese fundamento. El primero enunciaría, pues, una búsqueda; el segundo, un hallazgo; y, por último, el tercero, una colonización. Por otra parte, el momento ascendente vendría a coincidir con la primera sinfonía; el segundo, con los momentos primero, segundo y tercero de la segunda sinfonía; y el tercero, con el cuarto y último.

La intención que persigue Trías en el libro, según él mismo confiesa, es, en primer lugar, decir la verdad (de igual modo que la tarea del arte es producirla): "*este libro trata de decir qué es la verdad*. Decir la verdad es la tarea filosófica. Si se logra definir la verdad consigue la filosofía su objetivo"<sup>1</sup>. Ahora bien, ¿cómo interpretar ese 'decir'? Decir pierde todo su significado metafísico si lo interpretamos como un mostrar, un dejar ver, un dejar aparecer. En este sentido, la verdad puede ser definida como mostración de la bisagra, línea o, en palabras de Duchamp, 'signo de concordancia' (/). No obstante, el libro quiere ir más allá de este propósito inicial y así, *dice* también qué es el ser (puro suceder de sucesos), y qué significa ser, vivir y habitar el límite o frontera<sup>2</sup>. Además, define la frontera del mundo, eso que somos, desde la frontera misma. Un auténtico ejercicio filosófico, por tanto.

## PRIMERA SINFONÍA. ONTOLOGÍA TRÁGICA.

### PRIMER CICLO. ESO QUE SOY

#### PRIMER MOVIMIENTO. EL CERCO.

Este primer movimiento toma por sujeto del método al sujeto epistemológico cartesiano-kantiano de la primera modernidad (solipsismo que ahora es metódico, no doctrinal). Éste se pregunta qué puede conocer y hasta dónde pueden extenderse sus capacidades cognoscitivas y su conocimiento. Se trata entonces de delimitar, desde dentro del propio 'mundo', la frontera de lo que puede conocerse o decirse con sentido, más allá de la cual,

---

<sup>1</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 279.

<sup>2</sup> *Ibíd.* p. 280.

la razón incurre en aporías y antinomias. El límite del 'mundo', sin embargo, se proyecta, por su otro lado, hacia un espacio libre. O dicho de otra forma: más allá de lo cognoscible por la razón teórica (Kant) o de lo decible (Wittgenstein), presiona otro 'mundo' bajo la forma de un suplemento lingüístico, las ideas-problema (Kant), que, si bien no pueden ser conocidas, han de ser, sin embargo, pensadas. En efecto, de los límites mismos del mundo brotan una serie de interrogantes fundamentales que se proyectan hacia el corazón del enigma. Esos interrogantes propician (exigen) respuestas diversas que sólo son racionales si son críticas, es decir, si se saben problemáticas e 'in-sisten' como preguntas colgadas en la misma frontera del sentido. Estas proposiciones poseen, así, sentido límite. Y el sujeto acoge sensiblemente esa experiencia del límite con la emoción o *pathos* del vértigo. Ya en este primer avance metódico, nos encontramos, pues, con un hiato gnoseológico entre lo se puede conocer y lo que merece ser pensado, es decir, se nos presenta un logos (pensar-decir) escindido y desgarrado entre un 'dentro' (el mundo) y un 'afuera' (lo allende los límites del mundo), en virtud de un límite que delimita el ámbito de lo cognoscible de lo incognoscible. En el límite se abre, pues, el espacio de un decir que rebasa el conocer: el área ideal de las interrogaciones esenciales. El texto ofrece además un primer acercamiento a la naturaleza y condición humanas (materia de inteligencia y pasión): "los límites del mundo somos nosotros, con un pie implantado dentro y otro fuera. Somos los límites mismos del mundo. La filosofía, crítica y metódicamente desplegada, permite decir qué es lo que somos"<sup>3</sup>: sujetos fronterizos. Y en este sentido, cabe señalar que en este primer recorrido nos encontramos un logos (pensar-decir) y un sujeto (materia de inteligencia y pasión) atravesados por el límite.

## SEGUNDO MOVIMIENTO. EL ACCESO.

El sujeto da entonces un salto (una categoría de ascendencia kierkegaardiana esencial en la arquitectura del texto) hacia el mundo moral. En virtud de este salto, el sujeto tiene acceso a la experiencia metafísica (lo allende los límites del mundo), pero de una forma trágica, con matices kafkianos que no conviene olvidar. De hecho, Trías aduce la experiencia de *El Castillo* o *El proceso* como símbolos artísticos en los que se revela la verdad de la experiencia ética. Si desde dentro del cerco sólo es posible experimentar negativamente la frontera (una barrera a mi deseo de conocer), ésta se da como experiencia positiva en el hecho moral o experiencia ética. Ésta consiste,

---

<sup>3</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 45.

esencialmente, en un sentimiento de angustia vivido como sentimiento del deber y de la culpa. El deber se da forma lingüística en la 'proposición ética'. Fenomenológicamente, ésta adquiere el valor de pura forma vacía de un imperativo verbal o de una voz que nada dice, pero que ordena: Orden Formal Vacía. En cuanto pura Forma, la Orden desconoce el contenido material. De hecho, cada legislación moral llena como puede ese vacío: "es 'mi deber' responder, ser responsable respecto a esa orden que 'se me da' de modo formal y que 'yo me doy' de modo material (aporético, condicional)"<sup>4</sup>. Este hiato entre la Orden y el contenido material se debe al hecho de que el imperativo moral, en cuanto Orden, exige siempre un sujeto que emite tal orden y un sujeto al que va dirigida. El primero no aparece, se oculta. El sujeto se desgarrá entonces entre un Sujeto Ajeno que pronuncia el imperativo desde más allá de los límites del mundo (lugar del Padre muerto, reino de los muertos) y un sujeto que sólo recibe la orden, 'eso que soy'. Entre los dos, media un hiato ontológico insalvable: el que se abre entre el ser y el deber ser. Y este hiato funda la libertad del fronterizo. De ahí que, en último término, el imperativo formal derive en el imperativo pindárico: *llega a ser el que eres*: fronterizo.

Pero el imperativo pindárico se despliega en dos 'mandamientos': uno de carácter positivo y otro, negativo. El imperativo obliga al sujeto a habitar la frontera del mundo, es decir, a responder a la voz que procede de más allá de los límites del mundo. Ello significa que prohíbe al sujeto borrar la diferencia entre el ser y el deber ser, esto es, le prohíbe tanto alojarse en el cerco intramundano al modo del animal o la planta, como encarnar el lugar del Padre muerto. Con otras palabras: el sujeto debe dejar vacío el lugar del Padre muerto, así como también dejar a la tierra madre ocultarse en su auto-olvido. El imperativo, en definitiva, impele al sujeto a salir de la matriz (Madre nutricia o diosa Erda) y le prohíbe al mismo tiempo ocupar el lugar-sin-lugar del Padre Muerto, que desde el sepulcro vacío emite la Orden Formal Vacía.

Pero la otra cara del sentimiento de deber es el sentimiento de culpa. Culpa se dice en alemán *Schuld*, que conjuga el primer significado con el de deuda. 'Ser deudor' significa hallarse referido a alguien al cual algo se debe. La culpa determina, pues, la conciencia de hallarse-en-falta, de ser un sujeto-en-falta. Y esta conciencia se vive radicalmente como angustia. Para Trías, esta remisión a algo o a alguien ha de entenderse como referencia a un no-lugar, imposible de conocer por el sujeto, desde el cual éste ha sido arro-

---

<sup>4</sup> Ibíd. p. 59.

jado o expulsado. El sujeto se siente, así, arrojado al ser, a la existencia. Pero el 'desde dónde' permanece un enigma. La culpa determina al sujeto como sujeto cercado, finito, mortal, cuyo ser tiene lugar entre el nacimiento y la muerte. La conciencia de la culpa se determina así como deuda contraída con la tierra natal, siendo la fuente de todo proyecto de cultura y civilización.

### TERCER MOVIMIENTO. EL DESPLIEGUE.

El solipsismo metodológico ha abierto ya una doble dimensión del mundo, el mundo de la representación o cerco epistemológico (mundo del decir con sentido que no motiva el obrar), y el mundo moral, fundado en un sujeto metafísico allende los límites del mundo que pronuncia un imperativo formal vacío (un decir que es raíz del obrar, pero que nada dice). Un tercer momento del avance metódico mostrará un campo específico como lugar de encuentro y resonancia de los dos mundos anteriores (lo cual no quiere decir síntesis ni abolición de la diferencia) y como exposición o despliegue de lo indecible. Este ámbito es el de la experiencia estética, de la cual nos ocuparemos con más detalle en el próximo capítulo. Esta modalidad de experiencia consiste en una acogida de lo bello y lo sublime, acogida que se prolonga en un decir que (ex)pone (simbólicamente) en obra (la obra de arte) lo indecible (el ser o lo inconsciente). Dos son, pues, las modalidades de experiencia estética: la receptiva (que aborda los juicios sobre lo bello y lo sublime) y la productiva (que analiza el arte). De todo ello nos ocuparemos con más detalle en el próximo capítulo.

Pero esta etapa del despliegue está formada también por el juicio histórico, que permite la transición del solipsismo (metodológico) al nivel más profundo de la intersubjetividad. El solipsismo metodológico asumido en el primer ciclo era provisional. El sujeto del método reconoce ahora algo que ya estaba implícitamente presente en los trechos ético (la comunidad moral que interpreta a su modo la Orden Formal Vacía) y estético (símbolos y arquetipos en los que se reconoce la comunidad) del recorrido metódico: que el sujeto es ya sujeto implantado en *eso que somos*, comunidad histórica. La dimensión histórica subyace ya, pues, a la dimensión ética y estética. Y esta dimensión, para nosotros, es la modernidad, que ha de ser entendida como juicio afirmativo y positivo acerca de la crisis que ella es y encarna, o 'modernidad crítica en crisis'. Esta modernidad define un sujeto y un logos (pensar-decir) escindidos:

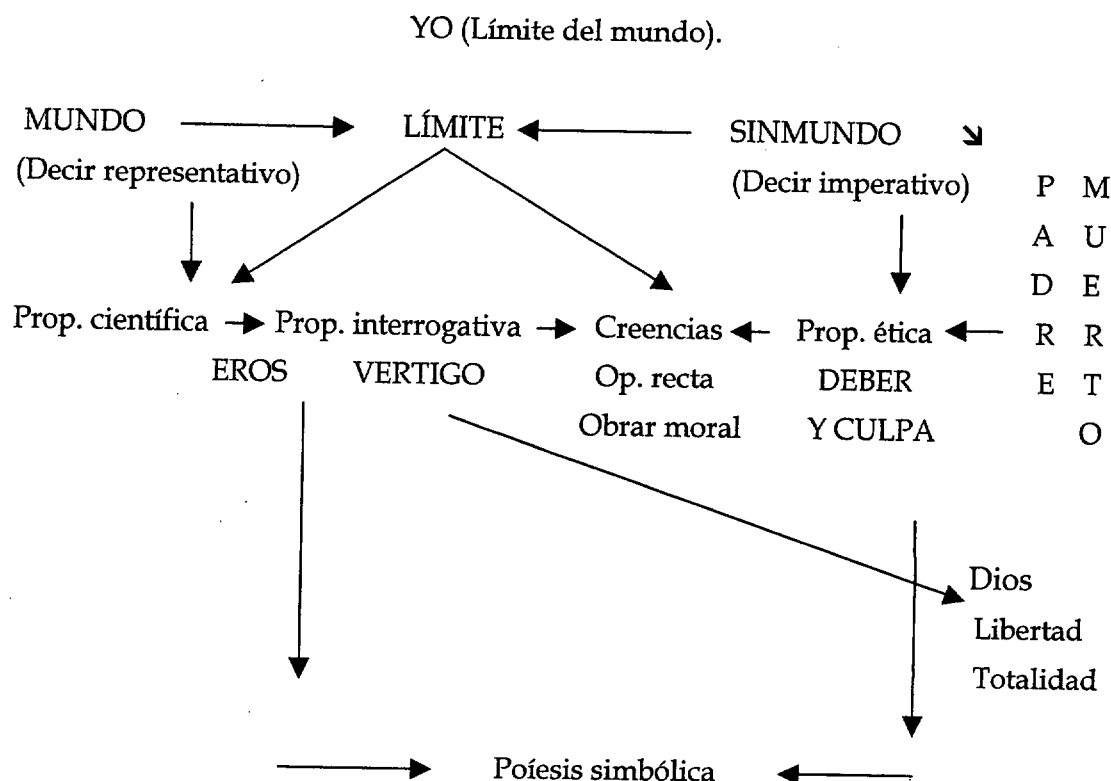
"La filosofía moderna, en su aventura finisecular, decimonónica, hace explícita radicalmente, a través de Marx, de Nietzsche, de Freud, esa escisión del sujeto entre ser y decir, entre consciente e inconsciente, entre 'ser social' e 'ideología'. Y bien, ese sujeto dividido y partido es el sujeto histórico que constituye el 'límite' mismo de un mundo (histórico) que es mi mundo... Los límites del mundo son, pues, los límites mismos del mundo moderno en el que habito. Y yo, en tanto que sujeto escindido, soy el sujeto histórico de ese mundo histórico. A ese sujeto puedo llamarle, en propiedad, sujeto en crisis de la crisis"<sup>5</sup>.

(SÍNTESIS DEL PRIMER CICLO) En este primer ciclo, Triás acompaña a *eso que soy* en su recorrido metódico por las distintas dimensiones de la experiencia que la modernidad crítica (Kant) sacó a la luz. Pero en ese recorrido, el autor fija su atención, no sólo en aquello que se da en tal o cual región de entes (sucesos físicos, hecho moral, obra de arte), sino que destaca tanto el registro lógico (logos) que le corresponde (proposición científica, signo de interrogación, proposición moral, juicio estético) como el modo como son padecidos (*pathos*) por el sujeto (asombro y vértigo, sentimiento del deber y de la culpa, vértigo, sentimiento de placer y dolor). El sujeto es definido entonces como materia de inteligencia y pasión atravesada por el límite. El primer movimiento dibuja el límite desde dentro de los propios límites del mundo; el segundo accede a lo que trasciende (el ser, lo inconsciente); por último, el tercero constituye la exposición simbólica de lo indecible, aquello que en el segundo mundo sólo podía ser ejecutado u obrado. El arte viene a ser, así, un decir que es un hacer, y el mundo aparece objetivado como un universo de símbolos.

El sujeto se revela un sujeto escindido entre su ser y su conocer, pero tiene ocasión de reconciliar esta escisión en la obra de arte y la experiencia estética. De hecho, el sujeto es un ser fronterizo: habitante de la frontera y carne del límite. Y esa carnalidad, insistentemente subrayada por Triás, se muestra en la experiencia fronteriza, de la que hablaremos en el próximo capítulo:

---

<sup>5</sup> E. Triás, *Los límites del mundo*, p. 127.



Trías lee, pues, el sujeto como fronterizo. El fronterizo es el límite mismo del mundo, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, lo inhóspito, lo inquietante). Y es propiamente la experiencia ética la que funda la positividad de ese mundo que excede y rebasa los límites mismos de lenguaje y mundo. De hecho, el hiato ontológico que se abre entre la Orden Formal Vacía y las legislaciones materiales instituye y funda la libertad.

Ahora bien, el fronterizo ha de ser pensado en toda su radicalidad como ser ex-céntrico expulsado del mundo físico. El fronterizo, en efecto, no tiene asignado ningún puesto ni lugar definitivos en el orden del cosmos<sup>6</sup>. Es, más bien, lo que sale despedido de esta jerarquía en fuga hacia lo ignoto (de ahí su radical diferencia con la concepción renacentista del hombre): el fronterizo no habita el mundo como lo hace la planta o el animal. Su existen-

<sup>6</sup> Conviene señalar ya la procedencia mirandoliana de la concepción triasiana de la *humana conditio*. Pico della Mirandola, en efecto, hace del hombre ser 'ex-céntrico' del mundo, poblador del espacio medianero entre Dios y las fieras. Para Trías, el hombre es, en efecto, un centro 'ex-céntrico' expulsado de la naturaleza, pero con el que ésta adquiere una nueva dimensión: la significativa. Sin embargo, su existencia está cercada por otro cerco: el misterio, de donde procede la voz del imperativo pindárico. Trías parte, pues, de la experiencia moderna de la muerte de Dios, pero, sin embargo, trata de recordar, frente al nihilismo antimetafísico postnietzscheano, ese límite como límite. De ahí que aunque el texto recree la arquitectura kantiana, el sabor, particularmente en la etapa ética, sea un poco kafkiano.

cia se halla siempre referida a la intemperie. Pero tampoco es el ángel o el arcángel, seres que habitan supuestamente el otro mundo. Su naturaleza específica es ser carne del límite, con un pie implantado dentro y otro fuera. Y la emoción del vértigo nos da cuenta de esa naturaleza jánica y bifronte, siendo el signo de interrogación la traducción lógico-lingüística del vértigo como emoción radical.

"El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante). El fronterizo es de hecho el *límite mismo* que define y circunscribe los dos mundos. No habita plenamente 'este mundo', como por ejemplo el animal o la planta. No tiene por única referencia lo intramundano (bajo la modalidad de *hábitat*, nicho ecológico o entorno). (...) El fronterizo se diferencia también del ángel o del arcángel, es decir, de los seres que, a modo de figuras alegóricas o míticas, supuestamente habitan 'el otro mundo'. Su carácter centáurico radica en *ser el límite, carne del límite*, con un pié implantado dentro y otro fuera. *En tanto que fronterizos somos los límites del mundo*. Somos pura línea, puro confín, referidos al cerco y al extrarradio"<sup>7</sup>.

La productividad teórica de la idea del fronterizo como ser ex-céntrico se mostrará en la ontología (trágica) y en la proposición topológica.

## SEGUNDO CICLO. ESO QUE SOMOS.

### PRIMER MOVIMIENTO. EL CERCO.

El sujeto del método se reconoce ya implantado en un mundo previamente significado (el 'mundo interpretado' de Rilke) y en interrelación con otros sujetos. El ciclo que ahora se inicia hace posible encontrar una raíz genérica al régimen de frontera. De este modo, se puede hablar, en rigor, de *los límites del mundo*, y no ya sólo del límite de *mi mundo* (Wittgenstein). Ninguno de los movimientos de la experiencia del sujeto (de 'eso que soy') queda ahora abolido o cancelado. Por el contrario, se conservan e insisten, solo que en un plano más radical: 'eso que somos'.

Este primer 'movimiento' del segundo ciclo trata de concretar el nuevo espacio epistemológico que se abre, tras la quiebra del orden newtoniano del mundo, con la teoría de la relatividad. Lo que pretende Trías en último término es fundamentar un pluralismo ontológico y epistemológico que destruya la rigidez de la estructura moderna sujeto-objeto, según la cual, el sujeto se constituye en lugar absoluto de medición, percepción y conocimien-

---

<sup>7</sup> Ibid. p. 44.



to. Para el pensador español, pues, la teoría de la relatividad einsteiniana, influida por el escepticismo de Mach, desintegra la doctrina clásica del conocimiento científico. El par sujeto-objeto (en el que el sujeto aparece dotado de estructuras lógico-lingüísticas de carácter absoluto desde las cuales puede captar el objeto), estalla en una pluralidad de sucesos que son propiamente y con rigor auténticos 'sujetos de conocimiento'. "Eso es tanto como decir que no hay cosas en sí enfrentadas a sujetos trascendentales, sino cosas que son potencialmente sujetos, u observados que son de derecho observadores, u objetos que son sujetos siempre, al menos potencialmente"<sup>8</sup>. En consecuencia, el sujeto de conocimiento deja de ser lugar privilegiado en el que se determina el conocimiento absoluto de las cosas. Ninguna perspectiva posee prerrogativa sobre las demás, ni existe vara de medir absoluta y universal. Por ello, con la teoría de la relatividad, el discurso científico entra en la órbita de la modernidad, para la que no hay pautas rígidas o absolutas de conocimiento, promoviendo en cambio una multiplicidad de perspectivas y esquemas. Sin embargo, para la teoría einsteiniana, la pluralidad de sucesos físicos relativos e interactuantes remiten siempre a cierta magnitud física y universal constante: la magnitud de la velocidad de la luz en el vacío.

#### SEGUNDO MOVIMIENTO. EL ACCESO.

En este segundo ciclo, la experiencia ética asume la intersubjetividad, como ya había ocurrido, en el movimiento anterior, con el ámbito del conocimiento científico. Por ello, el concepto que adquiere ahora su sentido, y que resulta de esa mediación de la libertad del fronterizo con la libertad de aquellos con quienes interactúa, es el concepto de justicia, no de libertad como ocurría en el ciclo anterior. Con los principios de la libertad y de la justicia puede llevarse a cabo y realizarse en el mundo lo que Trías llama 'la humanidad de lo humano': "sólo si la libertad y la justicia se producen en síntesis, regulando la convivencia y la interacción entre los sujetos que habitan la frontera o límite, sólo entonces se produce la humanidad de lo humano, lo ético propiamente dicho. Sólo en una comunidad así se realiza lo moderno y lo crítico: lo ético en su dimensión pública, civil, ciudadana, la verdadera ciudad de los hombres"<sup>9</sup>. A partir de esta determinación de la humanidad de lo humano, se perfila su pertinente negación o sombra, a saber, lo inhumano. Y esta sombra asume dos formas diferentes, de modo paralelo a cómo el

---

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 164.

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 180.

imperativo categórico del primer ciclo se traducía en un doble 'mandamiento': la libertad sin justicia (o 'salvajismo') y la justicia sin libertad (o 'barbarie'). Trías simboliza este diferenciarse de lo inhumano como Terra (el 'poder de la riqueza', representado por Estados Unidos) y Antiterra (el 'poder del estado', representado por la ya extinta Unión Soviética).

### TERCER MOVIMIENTO. EL DESPLIEGUE.

En este momento, Trías pretende, en conformidad con el juicio teleológico, hallar un concepto que defina nuestra época. En este sentido, define nuestra modernidad como época, edad o era de la posguerra, pero en un sentido radical y esencial, pues se abre un momento nuevo de la historia en el que la guerra y la posibilidad de guerra queda sobrepasada, so pena de acabar con la vida misma en la tierra. Este horizonte final de aniquilación es la amenaza que siembra esa terrible arma mortífera que es la bomba atómica. "La posibilidad de que no haya en absoluto más humanidad abre la reflexión sobre la existencia a un nivel mucho más hondo que aquel -relacionado con la muerte individual- en donde quedó confinado por los excelentes análisis al respecto de Heidegger en 'Ser y Tiempo'"<sup>10</sup>. En la época de la posguerra, por tanto, sólo puede arraigar una ontología trágica. De ahí la ligazón necesaria que hay que subrayar entre tragedia y ontología o entre ontología trágica y política.

### TERCER CICLO. ESO QUE ES.

Los dos ciclos anteriores constituyen los prolegómenos metódicos necesarios que facilitan un acceso final al ser. Se trata, en definitiva, de poder decir el ser. Y esta ontología ha de entenderse como un destilado de la experiencia que el sujeto fronterizo ha realizado durante su recorrido metódicamente esclarecido:

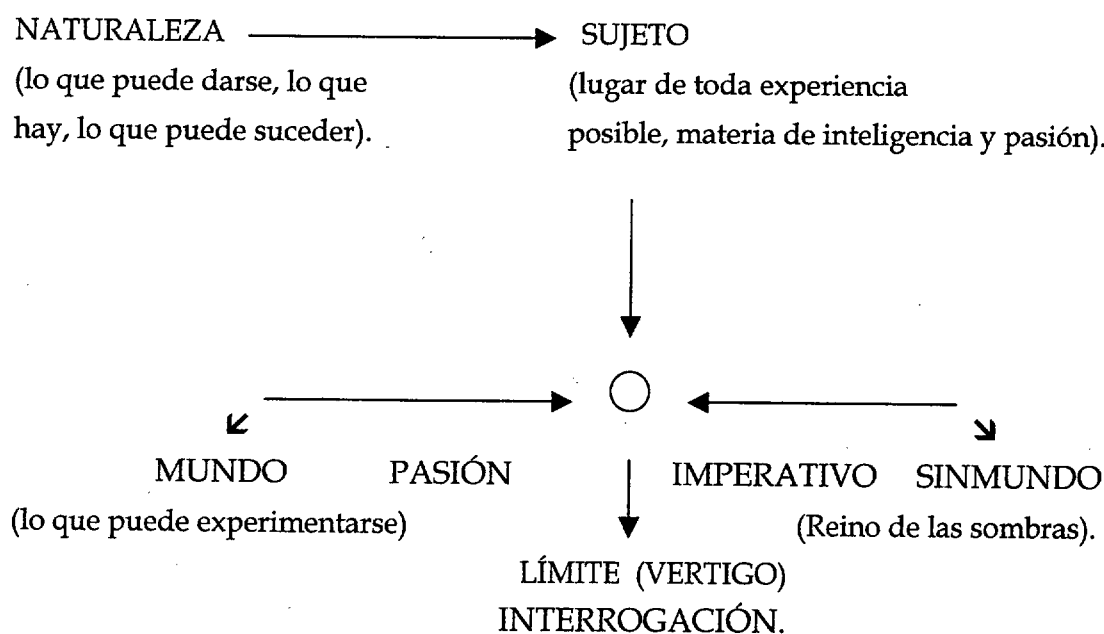
"Por consiguiente, este ciclo despliega y desarrolla una ontología que responde a la naturaleza anfibia de ese ser que habita el límite o frontera. Desvela la ontología pertinente de dicho ser: la que resulta del propio recorrido del método. Esa ontología no hace sino explicitar lo que es a la luz de lo que soy o somos. Dice lo que es a partir de la experiencia que los habitantes del límite hacen con lo que excede y desborda dicho límite y con lo que éste deja dentro como cerco físico. Es pues, una *ontología trágica y dualista*, en la cual se aloja el mundo y el sinmundo, doble espacio que se diferencia y articula en el extremo: esos dos ámbitos sólo se *rozan* en la frontera. Una frontera que, a través de la pasión y la palabra, trasciende el cerco ha-

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 195.

cia el exceso y trae o atrae ese excedente a través de símbolos con los cuales expone la cosa o lo inconsciente”<sup>11</sup>.

Y bien, la ontología trágica que Trías quiere proponer a nuestro tiempo se articula en una proposición ontológica que consta (de) o se despliega en 76 puntos, que constituyen lo que Trías llama la 'topología trascendental radical' (prop. 39). Nosotros hemos dado una exposición figurativa a esta proposición:



Frente a Heidegger, para Trías, el fronterizo no trae el ser al mundo en su decir, o el ser no es constituido en la palabra que lo enuncia (en el poema, en la obra de arte), simplemente lo muestra. Para el filósofo español, hay ya ser-ahí antes de la aparición del fronterizo: es decir, un acontecer o aconteceres físicos previos: naturaleza. "La naturaleza es el conjunto de todo lo que puede darse" (prop. 1) y "define todo lo que hay" (prop. 3). El mundo, en cambio, "es el conjunto de todo lo que puede experimentarse" (prop. 2), por lo que "presupone siempre la naturaleza" (prop. 5). Por tanto, "lo que hay rebasa cuanto puede experimentarse" (prop. 4), siendo el sujeto "el lugar de toda experiencia posible" (prop. 6).

<sup>11</sup> *Ibíd.* p. 204.

Si entendemos 'lo que hay' como el conjunto de los sucesos (prop. 14), mundo se redefine como todo el conjunto de sucesos que pueden ser experimentados (prop. 15). Y el sujeto viene a ser la materia de inteligencia y pasión que hace la experiencia de esos sucesos (prop. 18), haciendo posible así el mundo. Pero para construir el mundo, el sujeto tiene que dejar a un lado la tautología (que *nada dice* respecto a lo que puede suceder -prop. 56) y la contradicción (que constituye la neutralización del saber -prop. 57). Tautología y contradicción son los límites absolutos del mundo (prop. 55). De hecho, el mundo es mundo en la medida en que deja a un lado, como frontera, la tautología y la contradicción (prop. 60-65). De ahí que, para Trías, haciendo una directa crítica a Hegel, no sea posible "deducir lo que puede decirse del mundo desde una supuesta síntesis imposible de tautología y contradicción. Ni puede, por tanto, superponerse, en síntesis, ser y nada, o lo inmediato indeterminado y su inmediata mediación o determinación; o identidad y contradicción; para de ello inferir *lo que hay*, lo que de hecho puede darse, suceder o experimentarse (cuyas categorías pertinentes son devenir [o suceder], existencia [o suceso], finitud, diferencia y diversidad, conflicto, etc)" (prop. 67). El devenir no se deduce, pues, del ser y la nada, sino que, al revés, la diferencia entre ser y nada sólo se evidencia una vez se presupone el devenir (prop. 69).

Ahora bien, en cuanto materia de inteligencia y pasión, el sujeto no sólo está referido a lo que puede suceder (naturaleza), sino a lo que nunca puede suceder, al sinmundo (prop. 23, 37, 52), siendo el sinmundo, lo imposible, aquello que no puede darse ni experimentarse (prop. 24) o lo que se oculta siempre (prop. 28). El sinmundo no es un error de épocas oscurantistas, sino que ha de verse como referencia (trágica), imposible de soslayar, sin la cual no se constituye la experiencia misma de la materia de inteligencia y pasión, es decir, ha de concebirse como condición de posibilidad de que haya mundo (prop. 72). El sinmundo puede ser pensado y tomado como origen y fin de lo que es: lo que rebasa el límite o la frontera de todo suceder (prop. 29). De hecho, el cerco físico, como lugar donde acontece todo lo que hay (prop. 19), está cercado por el nacimiento y la muerte. Natividad y muerte son los límites del cerco de lo que puede darse o suceder (prop. 30). Y el fronterizo tiene noticia del sinmundo (el antes y el después de todo) por medio del imperativo ético (prop. 48), que abre el espacio del obrar moral como síntesis de la Orden Formal Vacía y de las respuestas (responsables) materiales que se dan en la frontera del mundo (prop. 50). El fronterizo habita ese límite

o frontera que escinde y articula lo que puede darse y lo que no (prop. 38). De ahí su condición trágica (prop. 41), siendo la pasión y la palabra las evidencias de esa trascendencia de la materia que habita la frontera o límite. Palabra y pasión son instancias físico-metafísicas (prop. 44). Y la condición de este salto a la pasión y la palabra es la despedida del cerco físico (prop. 45), quizás como resultado de la evolución 'a saltos' del ser sin inteligencia y emoción (prop. 76), siendo el signo de interrogación la expresión lingüística de este estado de frontera (prop. 47). Hablar del fronterizo o hablar del sin-mundo tiene también los límites (absolutos) de la tautología y la contradicción (prop. 33, 34, 35).

El fronterizo se halla, pues, en falta. Es fronterizo por cuanto, a través de la inteligencia y la pasión, refiere todo su ser (que es límite) a eso que falta. Y lo que falta se manifiesta en el origen y en el fin. El fronterizo tiene un fundamento-en-falta y una finalidad-sin-fin. Dicho origen y fin (en falta) desbrozan el ámbito de referencia de lo imposible o sinmundo. Y esta referencia hace del fronterizo, fronterizo, ser finito atravesado por la falta. Sólo que esta falta no es una falta moral. El ser mismo está atravesado por ella. Todo lo que hay, la naturaleza misma, se halla determinada por ese límite infranqueable que la constituye como ser finito, despedido de una falta originaria imposible de colmar y remitido a un fin-sin-fin imposible de cumplir. Ser finito es hallarse determinado por la falta. Y, en este sentido, ha de concebirse como suceder: la sucesión de nacimiento y muerte, emergencia y ocaso. Ahora bien, justo por este estar-determinado-por-la-falta, el ser (la ontología) no es final del edificio racional. La falta ha de ser remitida a su fundamento último: el espacio-luz. De hecho, el espacio-luz es lo que falta cuando se habla de falta. A estos efectos, la segunda sinfonía o crítica de la transparencia pura quiere ser una aproximación a este territorio (topológico).

## SEGUNDA SINFONÍA. CRÍTICA DE LA TRANSPARENCIA PURA.

### PRIMER MOMENTO. EL ESPACIO-LUZ.

Esta sinfonía se escribe más allá de toda ontología, pues la ontología, como hemos visto antes, constituye el precipitado verbal que desprende la experiencia del sujeto. Esta ontología encuentra su clave de bóveda en los conceptos de 'fundamento-en-falta' y 'fin-sin-fin'. De igual modo que el fronterizo está atravesado por un límite (es decir, es un ser finito con fundamento en falta y fin sin fin), el ser mismo, entendido como ser singular sensi-

ble en devenir, como simple devenir, o suceder (para subrayar su imbricación en el espacio-tiempo), es un ser escindido o dividido, un ser atravesado por un límite. Este límite se muestra en la brutalidad del ser absolutamente puesto entre el nacimiento y la muerte. La brutalidad del ser se muestra precisamente en esa falta de fundamento y en ese fin sin fin. "Esa brutalidad pura del suceso absolutamente puesto, falto de fundamento y finalidad, explica la naturaleza misma del ser como suceso, o dicho más rigurosamente, del ser como *suceder*, y del suceso como *existencia* (eso que Hegel llamaba *Dasein*)"<sup>12</sup>. El ser está determinado, pues, por una doble ausencia: hacia atrás y hacia delante. Y ello significa que el fundamento se halla *fuera* del propio espacio de mostración de lo que hay, un paso más allá de toda ontología. Pero la ontología tradicional identifica este fundamento como Dios. Y, para Trías, no hay Dios ni autor del mundo, sino constante recreación y variación a partir de una falta en el origen. Ello permite hablar del ser como suceder en los dos sentidos de este término: 1) la brutalidad del suceso absolutamente puesto; y 2) la idea de secuencia o sucesión (recreación o variación). Pero esta ontología ha de remitirse a su fundamento último: el espacio-luz. Rebasar la doble frontera de la falta inserta en el origen y en el fin supone, pues, un dar un salto a la topología. Este salto es un salto al más allá del ser (o a su interior más íntimo) atravesado por el límite y exige igualmente un cambio en las palabras y la expresión, así como en el imaginario icónico y verbal (de la escalerilla de Wittgenstein al *Gran Vidrio* de M. Duchamp<sup>13</sup>). El espacio-luz es el fundamento absoluto del ser que es suceder. Por tanto, está más allá (más acá) del tiempo. Y es, por tanto, algo previo al ser (como suceder). De hecho, ser significa "darse a sí mismo un límite que lo separa de lo que absolutamente trasciende. Ese darse a sí mismo un límite hace del ser *ser-tiempo*. Y el tiempo es ese límite que el ser se da con referencia a un absoluto no darse"<sup>14</sup>.

Pero ¿cómo pensar el espacio-luz en tanto fundamento topológico del ser? Una vez ascendida la escalerilla, Wittgenstein presenta la lógica trascendental como espejo del mundo. Pero Trías se pregunta si no será más adecuado pensar el espacio al que esta escalerilla (ascenso metódico) conduce, no como espejo (tal y como aparece al sujeto del método), sino como lami-

<sup>12</sup> Ibíd. p. 230. Adviértase que estas ideas sobre la existencia pasarán a primer plano en el libro *La razón fronteriza*.

<sup>13</sup> Para Trías, el *Vidrio* de M. Duchamp es un "*símbolo* adecuado a lo que es espacio-luz, es decir, puro límite idéntico a sí en su absoluta diferencia, pura línea replegada en su mismidad y desplegada en su diferencia". Ibíd. p. 245.

<sup>14</sup> Ibíd. p. 231.

na de vidrio transparente. En efecto, "si lo lógico trascendental es espejo de *lo que se muestra*, entonces no cabe alternativa. Detrás del espejo hay nada, hay la nada de ser y de palabra: el *reverso en negro* que permite al espejo ser espejo, la única cara visible, en la cual se proyecta el mundo"<sup>15</sup>. Pero aceptar la nada como el reverso en negro de lo que aparece es insuficiente si se quiere ser fiel al espacio limítrofe. Para Trías, por tanto, pensar en toda su radicalidad el límite exige entenderlo como cristal o vidrio, con un anverso y un reverso luminosos. El cristal o vidrio podría imaginarse como un doble espejo cosido por la espalda, en cuyo interior brotan las figuras de la *Mariée* y los *voyeurs*. Pero más allá de esta imagen (en cualquier caso, también inadecuada para lo que se pretende transmitir), Trías nos incita a comprender el anverso y el reverso del vidrio como 'absorbidos' (la idea es suficientemente expresiva de la densidad ontológica de ese espacio) por la sustancia tópica del límite: lámina de vidrio, mirada de canto, en la que anverso y reverso se repliegan. Esta sustancia es *lo mismo en su absoluto diferenciarse*. Y al movimiento en virtud del cual ese límite se desdobra es el *despliegue o aparecer del límite en cuanto límite*. De hecho, anverso y reverso son proyecciones de la línea en su despliegue o movimiento giratorio.

Mostrar esa línea, gozne, bisagra o límite es tarea productiva del artista y tarea lógico-lingüística del filósofo. De hecho, decir o hacer verdad es mostrar la barra, bisagra o línea proyectiva del límite, pues 'verdad' es propiamente mostración de la bisagra pura. "El artista es, pues, el desvelador práctico y productivo, o el héroe ético y moral, activo y ejecutivo que promueve la visión resplandeciente de la línea o de la bisagra, que es la verdad de todo ser o suceder. El filósofo construye la idea lógica que a dicha producción corresponde. Promueve la idea misma del límite como tal límite. Entre ambos, artista y filósofo se configura lo verdadero: el *arquetipo*, la síntesis de la idea de espacio-luz y de su proyección como Gran Vidrio"<sup>16</sup>.

## SEGUNDO MOMENTO. EL DESPLIEGUE: MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL ARTE

Trías considera que la idea hegeliana de la muerte del arte puede valer si se la entiende referida a la forma de hacer y entender el arte hasta finales del siglo XIX: el arte como concepto empírico, especular o representa-

<sup>15</sup> Ibid. p. 237.

<sup>16</sup> Ibid. p. 246. Una vez leídas estás páginas, ¿cómo no pensar que gran parte de *La razón frontera* constituye una recreación de las ideas contenidas en ellas?

tivo. Qué quiera decirse con esta idea es algo que nuestro pensador trata de aclarar limitando su exposición al caso de la pintura posrenacentista, o tomando ésta como símbolo del arte moderno. Desde que el quattrocento instituyera la perspectiva como principio de organización del espacio pictórico, la pintura se concibió a sí misma como el arte creador de cuadros, es decir, de superficies planas que muestran o revelan un interior (sobre un reverso en negro). Ahora bien, Trías sabe leer propiamente: sacando rendimiento teórico a su idea del arte como símbolo moral y metáfora epistemológica, desemboza el soporte ontológico que a esa concepción de la pintura corresponde: el mundo como representación o, como diría Heidegger, la época de la imagen del mundo. En este sentido, la grandeza del arte de Duchamp (como símbolo privilegiado del movimiento moderno) consiste en sobrepasar la idea de cuadro como espejo del mundo y en desnudar la superficie pictórica de toda sombra o reverso en negro, es decir, en reventar el fondo del cuadro "con el fin de que se libere radicalmente la materia, es decir, *lo que es, lo que sucede*, en toda su brutalidad, 'sin fundamento', puesta y expuesta *ahí* en toda su carnalidad pura y rabiosa"<sup>17</sup>. Con el movimiento moderno, pues, no muere el arte, sino cierto concepto empírico que en pintura se determina como cuadro que representa una escena del mundo sobre un reverso en negro. De este modo, la contrapartida (o la otra cara) de la muerte del arte convencional y premoderno es la puesta en libertad (la apertura) de la materialidad brutal del ser, materia sin fundamento y sin fin. Y ello es posible, porque el arte moderno abre el campo trascendental o topológico en donde el suceso se aloja o acoge: el cuadro, no ya como marco empírico, sino redefinido como pura transparencia o espacio-luz. Y el espacio-luz se muestra en toda su radicalidad como pura bisagra contemplada de canto.

A nuestro entender, Trías, en este apartado, da una original versión o interpretación del problema que ya Nietzsche intuyó en uno de los más asombrosos aforismos de *Humano, demasiado humano*, precisamente aquel en el que se plantea el ocaso del arte, y del que transcribo aquí sus primeras líneas:

*"Ocaso del arte.* Así como en la vejez nos acordamos de la mocedad y celebramos fiestas conmemorativas, así también la humanidad se deja llevar a considerar el arte como *un recuerdo conmovido* de los goces de la juventud. Tal vez nunca haya sido comprendido antes el arte con tanta profundidad y alma como en la época actual, en que la magia de la muerte parece ceñirse en torno a él. Pensemos en aquella

---

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 250.



ciudad griega de la Italia meridional, que, un solo día al año, celebraba aún sus fiestas griegas, lamentándose y llorando de ver la barbarie extranjera triunfar más cada día de sus costumbres originales; jamás sin duda se ha gozado de lo griego, en ninguna parte se ha saboreado ese néctar dorado con tal voluptuosidad, como entre aquellos helenos moribundos"<sup>18</sup>.

### TERCER MOMENTO. LA PROPOSICIÓN TOPOLÓGICA

Trías enuncia la 'proposición topológica' en 34 puntos. Desde el principio insiste en que la ontología trágica de la primera sinfonía no puede ser el último paso de un pensar que se quiera radical y verdadero. La proposición ontológica dice y enuncia que el ser es suceder y que la existencia es suceso o evento en falta. Desde la ontología sólo constatamos un ser-en-falta: un suceder absolutamente *puesto*, imposible de derivar de ningún fundamento o causa, ni eficiente ni final. Es preciso, por tanto, dar un salto lógico del ser (ser-tiempo finito, suceder) al espacio-luz como su fundamento, pero no fundamento ontológico, sino topológico (límite). Si en la ontología, el límite se muestra como límite 'de' algo o 'entre' dos ámbitos separados (entre mundo y sinmundo, cerco físico y espacio metafísico), en el marco topológico el límite es sólo límite, límite de sí a sí: diferencia en tanto que diferencia interna a la mismidad en tanto que mismidad (prop. 1-6). La proposición topológica enuncia entonces que lo mismo es lo mismo en su absoluto diferenciarse. O que la diferencia es diferencia en su absoluto 'ser lo mismo': signo de concordancia (/) (prop. 7, 8). El límite topológico (correspondiente a la 'visión de canto' de una lámina de vidrio) constituye el repliegue de la diferencia. Por su parte, el doble diferenciarse de la diferencia constituye el despliegue del límite. Así pues, éste 'proyecta' desde sí lo humano y el ser, o dicho de otra forma, los ámbitos del mundo y el sinmundo son proyectados desde el límite como límite. Todos los límites con que el pensamiento se tropieza en su recorrido metódico vienen a ser, entonces, formas fenoménicas de mostrarse el límite como espacio topológico. Y el fronterizo viene a ser aquel ser que puede revelar, mediante palabra u obra, la verdad del límite como límite desde ese límite del mundo que el fronterizo es y encarna en tanto 'materia de inteligencia y pasión' (prop. 11-16):

"La diferencia como *diferencia* no es, en efecto, *diferencia ontológica* entre ser y ente o 'entre' que articula y dispara ser y ente. El gozne y la bisagra no lo son 'entre' ser y ente. No puede traducirse a esta visión -válida sólo desde la 'visión' del fronterizo- según la cual 'difiere' el ser (bajo la línea de sombra) dejando o liberando el

<sup>18</sup> F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, IV, 223.

ámbito de apertura del ente como ente, como verdad del ente. *Más allá de esa verdad, como verdad de la verdad, está la diferencia en tanto que diferencia, el límite en tanto que límite. El cual él mismo es mismo en su puro diferenciarse como ámbito*"<sup>19</sup>

Trías, en este sentido, nos ofrece una nueva doctrina de la verdad. Verdad no sería adecuación o conformidad entre el pensamiento y la cosa. Pero tampoco, desvelamiento sobre un fondo esencial de ocultación (Heidegger). Para Trías, verdad es mostración del límite o de la frontera. "La verdad es pura transparencia: emergencia y exposición del espacio-luz, es decir, del gozne de repliegue y de despliegue (/) en virtud del cual, lo mismo se determina, en su pura mismidad, como diferencia y ésta como mismidad"<sup>20</sup>. La verdad sería, pues, mostración de la pura bisagra; es más, "la irrupción de la bisagra en los afectos, las pasiones, las proposiciones, la totalidad de los sucesos que constituyen la materia que se emociona y habla"<sup>21</sup>. La verdad se daría como acontecimiento. Y ello sucede de modo privilegiado en el encuentro con lo intempestivo o lo casual, ya que la línea topológica permanece, de ordinario, oculta y sepultada bajo la espesa capa de la rutina. La bisagra está siempre un paso más allá del bien y del mal: en ella no hay culpa, tampoco inocencia, tampoco inmoralismo. Sólo luz: espacio-luz.

#### CUARTO MOMENTO. EL RETORNO (PRINCIPIO DE VARIACIÓN).

Si la primera sinfonía describió el ascenso hasta lo incondicionado, y la segunda fue la exposición de ese límite en cuanto tal, de lo encontrado y hallado, el tercer momento de este recorrido sólo puede ser una vuelta al ser, es decir, un movimiento de deducción de éste desde su fundamento propio. Pero esta tarea es solamente esbozada, sin dar efectivos pasos en dicha dirección. De hecho, este volver ha de ser tema de otro texto. Aquí ha de señalarse, en cambio, que la 'pura transparencia' o bisagra es el fundamento topológico de un ser que es, en su estructura misma, un insistente volver, un *volver a suceder*: principio de variación.

---

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 265.

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 280.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 276..

## B

### LA AVENTURA FILOSÓFICA.

*La aventura filosófica* ha de entenderse, en relación a *Los límites del mundo*, como un refuerzo, un punto de apoyo, un contrapunto y un desarrollo. Como en aquél, el recorrido metódico ha de entenderse al modo de la novela de formación romántica que tiene en el *Wilhelm Meister* de Goethe su punto de partida y referencia. Pero ahora se pretende, por un lado, roturar y 'colonizar' el espacio teórico expuesto en aquel libro; y, por otro, desplegar la riqueza en él contenida con la atención puesta en la propia experiencia de los límites del mundo. De hecho, si en aquel texto asumía el modelo kantiano, recreado desde el paradigma lingüístico wittgensteiniano, para organizar el recorrido metódico, en éste, Trías prefiere atenerse con mayor fidelidad a la experiencia. *La aventura filosófica* quiere ser, en este sentido, una radical fenomenología de la experiencia del límite. La fenomenología triasiana quiere ser síntesis de la fenomenología hegeliana (el despliegue metódico de un sujeto sujetado al 'límite') y la husserliana ('ir a las cosas mismas'; en este caso: atenerse rigurosamente al modo como se muestra el límite). Pero la mirada está puesta ya, de una forma más consciente que en *Los límites del mundo*, en una lógica del límite.

Esta fenomenología consiste en un dar palabra y voz al sujeto del método, que es el que lleva a cabo la aventura filosófica, pero bajo la permanente supervisión de un sujeto epistémico que ya ha realizado la experiencia. El objeto de la aventura es alcanzar saber o *episteme*. Pero esta *episteme* no será dialéctico-especulativa (de hecho, esta forma de *episteme* es uno de los escollos que deberá salvar el sujeto del método), sino trágica. Llegar a Itaca significará, de hecho, cobrar conciencia de la paradoja radical que encierra la búsqueda del saber: es una necesidad que incita a realizar la aventura filosófica (algo así como una llamada), pero que al final se revela imposible (imposibilidad de decir absolutamente el ser). De ahí que el objeto de la filosofía sea el gozne en cuanto gozne, objeto propio de una lógica del límite.

Y bien, al principio de la aventura, el sujeto posee un dato mínimo: una aparición: algo ( $=x$ ) se revela<sup>22</sup>. El avance teórico consistirá en el progresivo despeje de la incógnita (la 'x').

---

<sup>22</sup> La aventura filosófica consiste, como se verá, en despejar esa incógnita ( $=x$ ). La idea de 'incógnita ( $=x$ )' aparece por primera vez en *Los límites del mundo* sin que en este texto constituya un pilar básico. De hecho, aparece sólo en contadas ocasiones. Y siempre en el *preludio*. Es una idea que viene a aclarar el sentido teórico del recorrido metódico del fronterizo. En

## PRIMERA PARTE.

### PRIMERA SINGLADURA. LOS LÍMITES DEL MUNDO.

Al principio, el sujeto constata, pues, la aparición. Ese algo puede ser cualquier cosa. De ahí que el sujeto registre en su vagar por el mundo todos los objetos que le salen al encuentro (perro, casa, flor, jardín), acogidos en el espacio lógico-lingüístico mediante figuras del pensar-decir. El comienzo especifica, pues, la aparición como lo primero que se da a un sujeto. Y de lo que se trata es de circunscribir el ámbito de exposición del aparecer (o 'mundo'<sup>23</sup>), determinando la proposición (*der Satz*) que permita discernir lo que puede aparecer (y en consecuencia figurarse y configurarse) y lo imposible, lo que no puede, de ningún modo, aparecer ni figurarse. Sólo puede hablarse de aquello que pueda ser figurado en el pensar-decir. De lo que no puede hablarse, se debe callar (según reza el *Tractatus*). Pero esta frase contiene un enigma que hay que resolver. ¿Qué quiere decir ese 'se debe'? Para nuestro autor, ahí se cifra todo el misterio de la aventura filosófica, pues al final del trayecto gnoseológico el deseo de saber del sujeto choca con un límite mayor. De hecho, la aparición (=x) del comienzo revela ser este límite o frontera (entre el cerco del aparecer y el cerco hermético). Este límite no tendrá un sentido negativo como en la modernidad, sino que, al dar positividad a aquello que desde él se abre, adopta un radical sentido positivo. Desde él se redefinen los conceptos de verdad y falsedad. Verdad significará mostración del gozne como gozne, del límite como límite; falsedad, por el contrario, será olvido, embozamiento o negación de ese gozne.

Sin embargo, una vez despejada la incógnita, se impone colonizar con palabra y obra esa zona fronteriza, esa situación de frontera. Es lo que lleva a cabo la segunda singladura.

---

aquel texto, la incógnita (=x) es siempre aquello a lo que *eso que soy* y *eso que somos* remite. Por tanto, la incógnita (=x) es pensada, desde el principio, desde el punto de vista de una referencialidad que tiene carácter, no epistemológico, sino ontológico.

<sup>23</sup> "Mundo no es para Trías solamente el ámbito fenomenológico donde se muestra o se da algo a los modos lógico-lingüísticos de acogida. "Mundo tiene siempre la significación de mundo habitado, colonizado, acogido, configurado y cultivado por el fronterizo. De su experiencia deriva esa colonización y cultivo. De su experimentación surge el mundo como su espacio propio, su casa, su hogar, su territorio". E. Trías, *La aventura filosófica*, pp. 193-194. Más adelante, Trías comenta: "la noción de mundo poseería siempre para el sujeto del método una referencia expresa al fronterizo (límite del mundo), a su experiencia (noción que designa el carácter experimental de la relación del fronterizo con su ámbito de intervención y configuración), a sus modos de acogida de los datos que en este espacio le son dados o mostrados, a los modos de configuración lógico-lingüística de esos datos, a los modos de intervención y libre decisión sobre esos datos". *Ibíd.* p. 196.

## SEGUNDA SINGLADURA. EN LA FRONTERA.

El sujeto del método se pregunta si hay una específica forma de acogida de esa situación de frontera o un peculiar uso del pensar-decir que dé forma, figura y configuración a la misma. En la frontera, el sujeto del método se halla situado 'en suspensión' entre el doble cerco que le acosa, el cerco del aparecer y el cerco de lo encerrado en sí. Éste ejerce sobre el sujeto una 'mística' atracción (recordemos el sentido de la experiencia limítrofe de lo 'místico' en el *Tractatus* de Wittgenstein). Aquél calma y tranquiliza al sujeto acogiéndole en lo habitual, acostumbrado y hogareño. Y bien, para Trías, la forma más genuina de acogida de esta situación de frontera es el vértigo, al que cabe definir como el modo de encontrarse (concepto de raíz heideggeriana) o hallarse el sujeto en situación de frontera, como el *pathos* que determina al sujeto como fronterizo. El vértigo como experiencia deja, en efecto, relampaguear la línea misma del límite como tal línea o límite que une-y-escinde el cerco del aparecer (mundo) y el cerco encerrado en sí (sinmundo). Cabe preguntarse ahora en qué situación o circunstancia se produce esa radical suspensión del vértigo, o si hay un objeto singular que tenga la prerrogativa de sumir al sujeto del método en esta modalidad de *pathos*. Para Trías, es la aparición de lo bello, 'singular' portador del signo mismo (/) que une-y-escinde el aparecer del replegarse (esto es, aparición portadora que enlaza, diferenciando, ambos cercos), el que alza, mediante el asombro, a la frontera a ese sujeto, que entonces se constituye en auténtico sujeto erótico que acoge aquella aparición, en el espacio lógico-lingüístico, mediante el signo de interjección (!), raíz u origen del signo de interrogación (?) con el que, a su vez, se produce la flexión que da origen a la reflexión filosófica. Y bien, si lo bello es el gozne y límite mismo entre ambos cercos, tal y como se mostró en *Lo bello y lo siniestro*, al encaminarse irresistible del aparecer hacia la fuga se le llama lo sublime. Y si se porfía en que este cerco se revele a toda costa sobreviene lo siniestro y monstruoso (lo *Unheimliches*). En torno a esta tríada baila, en suspensión, el sujeto erótico, sujeto de amor-pasión.

El sujeto del método hace, pues, la experiencia del límite como límite mediante ese complejo haz de experiencias-límite definidas por el vértigo, el asombro y la interrogación radical. Mediante ellas, el sujeto se inviste como sujeto erótico o pasional. Arte y filosofía viene a ser respuestas a esta situación: el arte, tratando de presentar lo bello de la aparición en la forma misma de una forma creada (novena singladura); la filosofía, preguntando

por el sentido mismo de lo asombroso, de la aparición, en dirección hacia una episteme (que se revelará, al final del recorrido, trágica).

### TERCERA SINGLADURA. LA FRASE IMPERATIVA.

La interrogación lanzada por el sujeto del método desde los límites del mundo se orienta, en primer lugar, en relación a una disyuntiva y alternativa (doble cerco) que compromete el *ethos*, el 'comportarse'. Pero el fronterizo se reconoce ya situado en un ámbito previamente significado que le orienta hacia uno u otro. "Lo *histórico* tiene, por de pronto, ese carácter: el de un ámbito de 'significaciones' ya dadas, en el pensar-decir, en el lenguaje, el que de pronto, en la flexión, inviste al sujeto fronterizo como tal sujeto, en el cual ámbito denso y opaco se encuentra ya puesto y 'situado', como en su propia y pertinente 'situación hermenéutica', el sujeto fronterizo"<sup>24</sup>. Este ámbito histórico puede ser reflexionado como la 'tendencia natural' cuyos efectos han de ser contrarrestados mediante una 'tendencia cultural' que siempre es antitética en relación a la primera (lo natural, lo espontáneo, lo inflexible). Esa tendencia natural se despliega en una doble dirección o sentido: hacia el Origen, caracterizado por la irresistible proximidad al cerco hermético; y hacia el Ocaso, caracterizado por el abandono del cerco del aparecer a su propia suerte sin la asistencia de los dioses (por lo que pasa a ser cerco de la desesperación profana). El margen de libertad de que dispone el fronterizo en relación a esa doble determinación histórica deriva de su propia naturaleza fronteriza, por lo que se hace preciso preguntar si y cómo es posible contrarrestar esa fatalidad del destino histórico y producir un efecto de Torcedura (que es siempre trágico en el sentido de que no puede ser mediado ni suturado) en relación a éste. Pero para encontrar aquello que busca, el sujeto del método debe replegar la reflexión al interior del logos, pensar-decir, el cual dispone, como hecho puro de la razón, de un uso y una flexión que abre un orden nuevo de experiencia (la experiencia ético-práctica), caracterizada por que no acoge ni configura nada relativo al cerco del aparecer. Esa flexión o uso salta del indicativo (referido a lo que es) al imperativo (referido a lo que debe ser). Sólo que este imperativo subsiste como pura referencia formal vacía sin correlato alguno en el cerco fenoménico, en puro salto del cerco del aparecer y de toda posibilidad de figuración y configuración. Este imperativo constituye al sujeto en sujeto libre (un sujeto marginalmente libre) y en sujeto de acción, es decir, en sujeto ético. Y ello en la medida en que esa voz, una vez ha pro-

<sup>24</sup> E. Trías, *La aventura filosófica*, pp.59-60.

movido el alzado del sujeto, se cierra en sí y se sustrae al preguntar del fronterizo, mostrando un hiato ontológico entre la formalidad de la orden y la materialidad del juicio ético. Esa Orden Formal o vacío imperativo gramatical puede reflexionarse entonces como imperativo pindárico que fuerza al sujeto a ser lo que ya es, fronterizo o habitante de la frontera. Debe entenderse entonces por bondad el ajuste del fronterizo con el propio límite o frontera, que constituye el lugar en (topológicamente concebido) donde habita. Por mal, a su vez, deberá entenderse lo que sucede cuando tal justo ajustarse a la frontera del mundo no se produce. El mal es, de hecho, olvido u ocultación del límite. Pero se impone pensar el límite en toda su radicalidad. Éste no es el precipitado o resultado teórico de la preexistente violencia de los dos cercos. Más bien, al contrario: puesto que hay gozne, bisagra o límite es por lo que puede haber dos zonas o ámbitos que tienen en él su condición de posibilidad, su razón de ser, su fundamento<sup>25</sup>. Por ello, ser fronterizo significa propiamente mantener firme la infinita distancia y diferencia entre ambos ámbitos a la vez que se posibilita su mostración.

#### CUARTA SINGLADURA. EL EXPERIMENTO.

La frase imperativa saca a la luz una nueva dimensión del mundo. Éste se define ahora como el ámbito en el cual se expone la libertad marginal del sujeto (en lucha con el cerco de la fatalidad). Pero si la tercera singladura tan sólo expone la condición de posibilidad del acceso a la libertad del fronterizo (el imperativo categórico como imperativo pindárico), la cuarta determina el mundo como *experimentum crucis* por medio del cual el sujeto tiene que probar, para ganarla, su propia libertad marginal. El mundo se convierte en verdadero campo de prueba en el que el sujeto, o bien conquista su propia libertad, o bien, se derrumba en el cerco de lo fatal. A estos efectos, el mundo literario de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *Los dos amantes del cielo*, *El gran teatro del mundo*) sirve al sujeto del método como modo de exposición del mundo como ámbito de prueba o 'gran teatro del mundo'. De la prueba de la 'torre prisión' (*La vida es sueño*), el sujeto debe cobrar la indudable y firmísima evidencia de su carácter escindido, desgarrado, trágico, entre su sí-mismo y el personaje que representa, y, en general, entre ser y representación.

---

<sup>25</sup> Trías asume de esta forma los resultados de la 'segunda sinfonía' de *Los límites del mundo*. Se impone un 'viraje categórico' que conduce de una fenomenología de la experiencia del límite a una lógica del límite que piensa éste como línea proyectiva.

## QUINTA SINGLADURA. LA POLÍTICA Y SU SOMBRA.

Una vez el sujeto se ha probado sujeto marginalmente libre, conviene volver a la frase imperativa porque allí se nos indica el sentido del imperativo categórico como imperativo pindárico: 'llega a ser el que eres', fronterizo, habitante de la frontera. El sujeto mantiene abierta la doble tensión de la llamada del imperativo y el reclamo de la facticidad. Y en la intersección entre ambas direcciones puede situarse el punto medio o lugar de la determinación. Allí se daría una proposición medianera que permitiría un descenso mdebtódico del 'deber' y un ascenso del ser al espacio fronterizo. Tal proposición es, como sabe ya el sujeto epistémico, la proposición jurídica. Y el mundo que abre es el mundo del derecho y de la legalidad. Aquí el sujeto del método contempla el mundo como ámbito de posibilidades abiertas a la libertad del fronterizo.

El cerco del aparecer se abre al fronterizo en dos dimensiones diferentes y entrelazadas: el eros (amor-pasión) y el poder. El primer principio define al fronterizo como sujeto pasional, el segundo, como sujeto de acción. Incluso "podría decirse, en sentido spinozista, que la misma sustancia del mundo (que es poder-deseo) se deja atribuir, diferencialmente, con el atributo 'poder' (dimensión pública) o con el atributo 'deseo' (dimensión cotidiana)... El fronterizo se sabe, pues, límite y gozne, o principio-bisagra que articula y da cita en la diferencia ambas dimensiones del mundo"<sup>26</sup>. Ahora bien, eros y poder son principios desmesurados, ambos aspiran a acrecentarse y aumentar, son de tendencia infinita. Por ello, la única manera de poner límite a esa doble desmesura, la única forma de introducir justicia en ambas dimensiones fuera de toda medida, es el gozne o bisagra del mundo del derecho y la ley. En efecto, para Trías, sólo la ley mediatiza ambas tendencias, haciendo posible su respectiva adecuación al límite como límite. Cuando esto ocurre, es decir, cuando el *ethos* y el *logos* se adecuan a ese límite, a la intersección de las diversas tendencias, acontece la verdad y el bien. Y cuanto más ahonda el sujeto del método en esa intersección, en ese límite, más próximo está del ajuste, esto es, de la justicia. La justicia es, pues, ese ajustarse al límite. La injusticia (o error) se da, en este sentido, de dos maneras: o bien, porque el principio erótico atraiga sobre sí todo el ser del sujeto, o bien, porque el motor-poder determine todo el *ethos* del fronterizo. En ambos casos, el derecho sucumbe ante el imperio del deseo o ante el del poder.

---

<sup>26</sup> *Ibíd.* p. 141.



Pero subsiste la cuestión problemática en torno a la cual gira toda esta singladura: ¿es la ley la que funda el pecado y la desviación, o, por el contrario, es el poder y la ley, el origen de aquéllos?. ¿Hay ley porque hay pecado, o hay pecado porque hay ley?.

#### SEXTA SINGLADURA. CÍRCULO HERMENÉUTICO Y CÍRCULO ESPECULATIVO.

El sujeto epistémico sabe que el sujeto del método se halla, al comenzar su aventura reflexiva, ya instalado en el medio de su pensar-decir, del lenguaje y del pensamiento, con toda su carga de opiniones, creencias y prejuicios. No hay al comienzo, por tanto, ninguna conciencia ingenua o sin formar ante la cual comparezca un dato puro. El logos le precede y antecede como algo previo y presupuesto. Pero eso Inflexible se quiebra en virtud de la emergencia del signo de admiración, premisa necesaria del signo de interrogación. De hecho, estos signos 'de-signan' la inflexión que se produce en el seno lógico-lingüístico en dirección hacia la filosofía. En efecto, esa inflexión hace posible que la flexión que el sujeto es se inflexione en repliegue 'reflexivo' sobre sí mismo, captándose como sujeto emergente, es decir, como sujeto que salta a la reflexión de una orientación metódica. "En ese doble signo de asombro e interrogación salta el sujeto como sujeto o se produce su salto inicial o iniciático: un sujeto pasa o traspasa del puro ser recipiente pasivo y pretérito de lo que cae sobre él como puro En-sí inflexible a la condición de virtual sujeto lógico-lingüístico, esclarecido por el método, por la 'conciencia filosófica'"<sup>27</sup>. Y para saber la dirección que asume esta flexión, es necesario determinar, antes de nada, la situación histórico-hermenéutica del sujeto, puesto que en la determinación histórica (o ámbito ya significado) que precede al sujeto, pueden distinguirse épocas distintas, con su sentido y orientación propios. Esta distinción puede esclarecerse atendiendo a la polémica entre Hegel y Hölderlin sobre la situación histórico-hermenéutica del fronterizo

Tanto uno como otro tratan de asumir la modernidad como condición histórica y destino propio que se diferencia radicalmente de la condición y destino griegos. En virtud de esta diferenciación se hace posible lanzar puentes hermenéuticos entre el mundo propio, asumido comprometidamente por ambos pensadores, y el ya ausente 'bello mundo griego'. Pero Hegel y Hölderlin llevan a cabo de forma radicalmente diversa esta reflexión: el primero realiza un recuerdo-interiorización (*Er-innerung*) de lo extraño, de lo

---

<sup>27</sup> *Ibíd.* p. 164.

‘ya sido’ (entendido como superado). “El *Sich Selbst*, el sí-mismo al que retorna el espíritu en ese viaje lo constituye la presencia de sí ante sí como presencia captada en la certeza de sí y en el concepto de esa certeza. Esa presencia es el presente propio, el propio tiempo (moderno-hespérico). Desde él se interpreta retrospectivamente todo el pasado como pasado recogido en el interior de esa autoconciencia cierta de sí misma”<sup>28</sup>. El presente, pues, es concebido como aquel lugar privilegiado desde el cual dar cuenta del pasado. En Hölderlin, en cambio, esa reflexión asume la forma de un recuerdo-memorización alcanzada a través del viaje a lo extraño (*Andenken*). Hölderlin, en efecto, piensa el destino griego y el destino moderno como épocas diferentes y antitéticas que no guardan entre sí relación alguna de jerarquía, pero que, sin embargo, se articulan y conjugan en un gozne o lugar al que el sujeto del método llama ‘situación hermenéutica’: aquel lugar que permite retroceder, mediante *Andenken* hasta el origen (asiático-griego) para que, retrayéndose a ese viaje, se pueda volver y asistir al nacimiento de la condición moderna.

Frente al planteamiento teleológico de Hegel, Trías, de manos de Hölderlin, distingue el destino griego y la condición moderna. Ambos son destinos antitéticos según la diferencia de una doble inclinación o determinación, la natural y la cultural. En efecto, si la tendencia natural de los griegos es su proximidad a los dones del cielo y a lo sagrado, su tendencia cultural les conduce a separarse del origen, de Oriente, en dirección hacia la ‘clara exposición’ (para después volver a la originaria apertura a lo indisponible). Por el contrario, Hesperia o Germania, hija de esta orientación cultural, del trabajo formador y cultivo griegos, tendría su tendencia natural en la ‘claridad de exposición’. Su tendencia cultural, en cambio, sería la vuelta al origen, la rememoración de lo griego en busca de lo que le falta (cosas que decir, sentido de lo sagrado) para regresar o retornar después a lo propio, que es el ámbito de la ausencia de dioses, huidos o desaparecidos. Dicho con otras palabras: si la *hybris* griega fue el titanismo (Empédocles), la moderna es el sacrificio de lo sagrado, la impiedad y soberbia inmanentista que se autoafirma en la certeza de sí, la destrucción del ‘aura’ de las cosas y la glorificación de la razón tecno-científica.

Para Trías, esta diferenciación de destinos históricos tiene su fundamento trascendental en una diferenciación situada en el corazón mismo de la condición hermenéutica. Si la situación hermenéutica (como lugar desde el que es posible la diferenciación de destinos históricos) puede con-

---

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 167.

cebirse como un círculo que no se enrosca en el presente de la certeza de sí (como en el círculo especulativo hegeliano), sino en el hiato entre el destino griego y el occidental, el fundamento topológico de esta diferenciación ha de verse en aquel lugar de encuentros que logra dar unidad al todo espacial, como lugar que articula-y-escinde tanto el cerco del aparecer como el cerco hermético, y que fue teorizado, por primera vez, por Platón.

### SÉPTIMA SINGLADURA.

#### VIAJE A LA MORADA DE LAS MADRES<sup>29</sup>.

Trías, siguiendo las reflexiones de Hölderlin, contrapone la orientación griega u oriental del pensar-decir, a la hespérica o moderna. La fuerza de los antiguos (la orientación griega del pensar) estribaba en la apertura del *logos* a las cosas, apertura por la cual, los hombres 'podían encontrar algo' (*etwas treffen zu können*). La contrapartida de esta predisposición era una insuficiencia en la captación de sí mismos (*sich fassen zu können*). El hombre, en la situación hermenéutica griega, estaba abierto al fuego del cielo, pero no era consciente de sí.

Por el contrario, la modernidad es el momento histórico de la autoconciencia, es decir, la época en la que el sujeto se capta o puede captarse a sí mismo. En este sentido, la *Fenomenología del espíritu* puede valer como una fenomenología de la misma modernidad, de eso que Hölderlin, con conciencia crítica, llamaba la orientación hespérica del pensar-decir, caracterizada por el hecho de considerar todo lo que hay en su radical referencia al fronterizo. De hecho, en su determinación hespérica o moderna, el pensar-decir pretende que todo lo que hay se determine a partir del sujeto, entendido como razón y libertad. El sujeto reduce la 'cosa' a 'concepto' y se dedica a transformar el mundo según su proyecto y sus directrices.

Para Trías, esa voluntad moderna de dominio del mundo le parece estar perfectamente simbolizada en el *Fausto* de Goethe. Cabría hablar, pues, del espíritu fáustico de la modernidad. Sin embargo, la voluntad moderna es posible a costa de perder absolutamente de vista las cosas mismas en su propia autonomía como 'cosas'. A este respecto, la segunda parte del *Fausto* muestra el límite último, matricial, físico, de este proyecto. Goethe, en efecto, descubre en 'la morada de las Madres' (el ámbito arquetípico de la

---

<sup>29</sup> Esta singladura rememora los temas abordados en un texto tan juvenil como *La memoria perdida de las cosas*. De hecho, los párrafos VII y VIII son transcripciones, respectivamente, del Prólogo y el apartado II del epígrafe *Naturaleza y espíritu* del citado texto.

naturaleza o *natura naturans*) la 'sombra' del idealismo alemán y, en general, de las filosofías de la acción. Para Trías, el pensar-decir ha de virar en dirección al misterio o al secreto de las cosas, simbolizados por la figura mítica de las Madres. De hecho, se trata de localizar un límite último frente al cual se estrella toda 'voluntad' de infinitud, y este límite lo constituye el cerco de lo encerrado en sí (como cerco físico o morada de las Madres). "Esas madres sólo ven esquemas: perciben de cada cosa su ley interna o pauta propia y esencial, la normativa de su metamorfosis, la ley de su propia variación. De lo existente sólo perciben las esencias, las ideas"<sup>30</sup>.

Y bien, tanto la orientación griega como la moderna constituyen, a decir de Trías, dos desajustes históricos que definen dos modos contrapuestos de presentarse la razón en su propia historia. La pregunta crítica que el sujeto del método puede plantearse a este respecto es si es posible desajustar ese doble desajuste para promover un ajuste del *logos* consigo mismo, es decir, si es posible salir del error histórico de la razón en su doble modo de desajustarse: o hacia una naturaleza sin medida que absorbe al fronterizo; o hacia una subjetividad sin límites, igualmente desmesurada, que define desde ella la cosa como 'concepto'. Ello significaría reorientar todo el *logos* en torno a un espacio en el cual pudiesen discriminarse o determinarse ambas desviaciones como tales. Tal espacio será el ámbito fronterizo colonizado por Platón. Pero en relación a este espacio, el sujeto del método puede seguir un doble recorrido.

Por un lado, puede orientar su marcha metódica partiendo del cerco físico hasta que, desde dentro de él, se alza a la frontera o límite, dejando entonces que se muestre o patentice el espacio o ámbito que lo desborda y excede. El comienzo es, pues, el cerco físico. Y más allá de este cerco se halla el espacio limítrofe que abre el 'mundo' como ámbito de exposición y determinación del fronterizo, pero desde sí se desborda hacia el cerco físico-metafísico.

Por otro, el sujeto de método puede también seguir el camino inverso. Se parte ahora del mundo. Pero al final del recorrido por este ámbito, debe postularse, necesariamente, un más allá, un allende el cerco físico. Eso físico ha de postularse como espacio que desborda y excede el mundo. En este caso, ese 'más allá del límite' es, propiamente, el cerco encerrado en sí como lo material y terrenal, como eso que Goethe, en la segunda parte del

---

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 223. La cita procede de *La memoria perdida de las cosas*, p. 14.

*Fausto*, llamaba 'el recinto de las Madres'. La naturaleza debe considerarse, por tanto, el más allá del mundo.

Como conclusión de este doble recorrido, "debe, pues, decirse que el mundo es el más allá de la naturaleza y a la vez, en una segunda vuelta paralela, que la naturaleza (materia-matriz) es el más allá del mundo. O que el mundo es un exceso del cerco físico y la naturaleza un excedente (que debe ser postulado) de lo mundial"<sup>31</sup>.

#### OCTAVA SINGLADURA. ESTÉTICA DEL LÍMITE.

Entramos en uno de los ámbitos más complejos y conflictivos de la experiencia metódica, el ámbito del arte y de la *poíesis*, y en general, de la *tejne*, el ámbito del obrar y el producir. La forma artística ha de tener el mismo carácter que posee lo bello: aparición que, en su manifestarse, muestra también lo encerrado en sí en cuanto encerrado en sí. Pero ahora lo bello debe ser producido por medio de *tejne*, acción productiva que trae la forma bella al cerco del aparecer, pero que modernamente se halla escindida en arte (creador) y técnica (como fundamento de la 'ciencia nueva'). El sujeto del método se pregunta ahora si es posible, hoy, después de la aventura del movimiento moderno, pensar una nueva fundamentación de la estética, tanto de sus categorías (lo bello, lo sublime, lo siniestro) como de la *poíesis* y la *tejne*. Pero esta fundamentación debe evitar tanto las tendencias ontoteológicas de la estética tradicional como la tentación nihilista que acontece con la muerte de Dios. En efecto, si la estética tradicional, desde Platón hasta Kant, busca el fundamento en una norma trascendente a la obra y la aparición bella (convirtiendo aquélla en una normativa), con el romanticismo, se produce un desplazamiento de la norma trascendente a una norma que es inmanente a la subjetividad del artista. Por último, con el movimiento moderno, como reacción a la exaltación romántica del genio, la estética tiende a una comprensión del trabajo artístico desde el punto de vista del técnico o ingeniero. De ahí su orientación hacia el formalismo y el estructuralismo, dando creciente importancia de las cuestiones lingüísticas propias de cada arte. Pero, para Trías, ello es consecuencia y expresión del vacío que adviene cuando el fundamento es radicalmente cuestionado. 'Muerte del arte' puede entenderse así como desfondamiento de toda pauta o fundamento desde el cual puede establecerse el criterio de distinción de las categorías estéticas (bello/feo) y el horizonte de sentido de la creación artística.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 201.

Trías procede ahora a un intento de fundamentación (aporética) de la estética después del movimiento moderno y la muerte de Dios. El fundamento sería la idea de límite por él colonizada. Por un lado, la belleza tendría en el límite su fundamento. "Sería una aparición proyectada desde el límite que, en su aparecer, revelaría también la otra 'dimensión' (dimensión 'n') que desde el límite se proyecta, el cerco encerrado en sí. Sería una aparición, o 'idea' (forma y figura manifiesta), que, como tal aparición, revelaría lo encerrado como encerrado (el más allá, *épekeina*, de su 'idea'). Pero la *esencia* de la belleza se hallaría en ese límite o gozne que abre su doble y antitético proyectarse como aparición manifiesta y como repliegue en el cerco hermético"<sup>32</sup>. Y si lo bello es una aparición que en su revelarse muestra también el cerco de lo encerrado en sí como cerco de lo encerrado en sí, la *tejne*, como producción de lo bello, ha de producir una obra en la que resplandezca el límite en su doble proyectarse hacia el cerco del aparecer y hacia el cerco hermético. Por ello, la *tejne*, en cuanto producción de arte y técnica, tendría en el límite su fundamento. En la obra de arte y técnica debería quedar plasmada tanto la radical indisponibilidad del cerco encerrado en sí como el carácter hermenéutico de ella misma referida a ese *cerco hermético*.

#### NOVENA SINGLADURA. LA PLAZA Y SU ESENCIA VACÍA.

El arte y la filosofía son formas de vida y de actividad, formas interpretación del mundo. Interpretación ha de entenderse aquí, según su significado musical o teatral, como ejecución. El verdadero intérprete jamás se coloca ante el texto mundano en una actitud pasiva o contemplativa, sino pasional, a la vez receptiva y productiva. Hacer arte o la filosofía viene a ser entrar en un juego lingüístico (no en *el* juego) en el que, de lo se trata, es de decir o hacer la verdad. Trías ve plasmado este apasionante juego de mostrar la verdad, o de dejar ser lo que es, en la Plaza de Sants de Barcelona, obra de los arquitectos Helio Pinón y Albert Viaplana.

#### SEGUNDA PARTE. ENSAYO DE UNA LÓGICA DEL LÍMITE.

##### DÉCIMA SINGLADURA. LA AVENTURA FILOSÓFICA.

El sujeto del método inicia ahora una reflexión sobre su propia experiencia, produciendo así un alto en el camino que recorre. Esta experiencia pretende ser una experiencia filosófica. Y la verdadera filosofía es, pa-

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 236.

ra el sujeto del método, 'filo-sofía', deseo y amor de saber, pretensión de *episteme*, y de *episteme* absoluta. El recorrido fenomenológico ha de conducir, pues, a un saber firme que despeje toda duda y toda sombra de escepticismo. Y el objeto de esta reflexión fue ya definido por Aristóteles como el ser en cuanto ser. Él mismo insistió en que había una ciencia del ser en cuanto ser. Pero esta cuestión se reveló desde Platón sumamente compleja y aporética. De hecho, si el ser no es unívoco ('el ser se dice de muchas maneras'), ¿puede pretenderse un saber firme e indudable acerca de él? Desde el mismo Aristóteles hasta Heidegger, la filosofía se constituye en un saber acerca de esta cuestión máxima, bien sea para enroscarse en ella (Platón, Aristóteles, Heidegger), bien para negarla y cuestionarle su legitimidad, instituyendo un semáforo en rojo frente a todo exceso metafísico u ontológico (empirismo, positivismo, positivismo lógico).

Sea como sea, el objeto de la filosofía ha sido siempre el ser en tanto que ser. La pregunta por el ser convierte, pues, a la filosofía en un baile de máscaras: o bien elige el filósofo la máscara de la 'conciencia indignada' que reprueba toda indagación celeste en nombre de los problemas mundanos, públicos o privados; o bien elige la máscara del comediante que se ríe de los 'sinsentidos' en que cae el filósofo; o bien elige la máscara trágica de quien, frente a toda tendencia del sano entendimiento, ensaya elevarse una vez más hacia esa cuestión espinosa relativa al ser en cuanto ser. Quizás la genuina filosofía sea aquella que, consciente de su aporeticidad, no sofoca lo trágico, ni a través de una negación radical, (como en el empirismo o el escepticismo), ni a través de una *episteme* dialéctico-especulativa (al modo de Hegel). Ahora bien, ¿cómo se podrían determinar el objeto y los principios de esta filosofía?

Trías apunta que, quizás, "existe una incompatibilidad estructural entre la naturaleza del ser *en tanto que ser* y las condiciones mismas, fijadas por Aristóteles en sus *Segundos Analíticos*, relativas a la *episteme* como saber demostrativo fundado en principios"<sup>33</sup>. Por ello, en lugar de plantear la cuestión ontológica del ser en tanto que ser, quizás sea más apropiado y oportuno plantear el problema topológico del límite en cuanto límite, pero en el bien entendido que "el ser, en tanto que ser, es pensado por él [el sujeto del método] prioritariamente como el gozne, o el límite como límite, en donde se articulan-y-escinden ser-y-ente, pero también y a la vez ser-y-logos, ser-y-pensar (como pensar-decir). A ese gozne como tal lo instituye, pues, como

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 298. Esta idea se enriquecerá en *Lógica del límite*.

fundamento lógico y como fundamento de ser, es decir, como fundamento ontológico”<sup>34</sup>. Adentrarse en ese límite como tal es, propiamente, la tarea de una ‘lógica del límite’.

#### UNDÉCIMA SINGLADURA. LA VERDAD ONTOLÓGICA.

Para Trías, la verdad ontológica constituye el precipitado de una crítica de la razón histórica, que, a su vez, determina una doble ruta ontológica. Habría una primera ruta metódica que especificaría la verdad de la cosa. En este caso, se partiría de la cosa (*das Ding*) para volver a ella después de un recorrido intermedio por el lugar de acogida y configuración (*logos*) que determina el ajuste o desajuste de la cosa consigo misma. Esta ruta es la propia de la filosofía antigua y medieval. Su legitimidad viene dada por el hecho de que mantiene tensa la referencia al supuesto (indisponible, irreductible) del pensar-decir. Pero su deficiencia radica en su limitación a la verdad de la cosa, es decir, en el hecho de dejar indeterminado el lugar de acogida y configuración de lo que hay (*logos*). La filosofía antigua deviene así una exploración de la ‘lógica de la sustancia’ y cae en la desmesura de la infinitud trascendente de la cosa.

La segunda ruta metódica posible es la verdad lógico-lingüística. Ahora, el punto de partida y el punto de llegada es el concepto de la cosa: el ser en tanto que ser se halla alojado en la inmanencia del pensar-decir o de la reflexión del *logos* sobre sí. El ser sería, así, concepto. De hecho, los modernos, como señala Hölderlin, sólo se captan a sí mismos, son sujetos de representación y voluntad en tanto fundamento último en torno al cual gira todo. Pero su deficiencia radica en la anulación u ocultación del supuesto mismo del pensar-decir (la verdad de la cosa), esto es, en la reconversión del ser en concepto o figura lógico-lingüística. La filosofía moderna deviene, por tanto, una exploración de la ‘lógica de la subjetividad’ y cae en la desmesura opuesta a la del mundo griego y medieval: la infinitud del cerco inmanente al sujeto.

Pero, para el sujeto del método, la verdad ontológica es tanto la verdad de la cosa como la verdad lógico-lingüística, o dicho de otra forma, la verdad de la cosa y la verdad lógico-lingüística son dos momentos de la verdad que exigen sendas rutas metódicas. Ello exige determinar esa verdad como lugar o espacio intermedio entre la verdad del *logos* y la verdad de la cosa. Desde dentro del gozne o frontera se produce una doble proyección, una

---

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 303.



en dirección hacia el repliegue de la cosa en el pensar-decir; y otra, hacia el repliegue del pensar-decir en la cosa, que, como enigma y resistencia, trasciende y desborda el cerco inmanente de la subjetividad. La verdad ontológica es, entonces, el nexo aporético que une-y-escinde palabras y cosas, a la vez límite en el que las palabras se desbordan en las cosas y límite en el que éstas se alojan, aporéticamente, en las palabras. “El *ser en tanto que ser* debe determinarse como límite o gozne que hace posible la *cita en la diferencia* del *logos*, pensar-decir, o reflexión que se repliega sobre sí, y aquello de lo cual se piensa y dice (*eso que es, el ser*). Ese límite es, en efecto, el *tauton* pensado por Parménides como lugar de encuentro y diferencia *entre* el pensar-decir y el ser. Ese *tauton* es lo que el sujeto del método llama *el signo de concordancia (/), la barra o la bisagra misma*”<sup>35</sup>. En este sentido, la verdad ontológica se produce toda vez que relampaguea la barra (/) que une-y-escinde el pensar-decir y el ser. Verdad es, por tanto, mostración y evindeciación del signo de concordancia, o ajuste riguroso a la aporía y paradoja del límite como límite. De hecho, el límite es el espacio que hace posible de cópula-lucha entre el pensar-decir y el ser. Es más, es el lugar en el que el ser en tanto que ser acontece como tal.

Para Trías, pues, ontología y crítica de la razón histórica se hallan esencialmente articuladas. Ello significa establecer, frente al primado de la verdad de la cosa y al primado de la verdad del sujeto, un espacio fronterizo desde el cual determinar ambos recorridos históricos como dos modos de desajustes respecto del tal espacio fronterizo. Así pues, a la ‘lógica de la sustancia’ y a la ‘lógica de la subjetividad’ debe seguir una ‘lógica del límite’, en tanto determinación de una época histórica en la que se repliega en su ajuste límite el doble desajuste histórico de la razón.

#### DUODÉCIMA SINGLADURA. ENSAYO DE UNA LÓGICA DEL LÍMITE.

En la décima singladura, Trías había insinuado o sugerido la idea de que el objeto de la filosofía pudiera bien no ser ‘el ser en tanto que ser’, como en la filosofía tradicional, sino el límite en tanto que límite. Ahora se hace preciso afirmar esta idea y pensarla en toda su profundidad. El objetivo es avanzar hacia una posible lógica del límite, una vez el sujeto ha hecho el recorrido por las distintas dimensiones de la experiencia del límite. De hecho, “el *límite* es el concepto *quoad nos* (fenomenología) cuyo contenido *lógico*

---

<sup>35</sup> Ibid. p. 330.

(*quoad se*) viene expresado por el concepto de *línea* o *gozne*: a ello hace referencia el 'en tanto que' (*qua, hé*) de la expresión 'límite en tanto que límite'<sup>36</sup>.

Pero ¿qué sería, propiamente, una 'lógica del límite'? 'Lógica' significa aquí, en primer lugar, exploración del *logos*: sus posibilidades, sus límites, sus lugares lógicos (categorías). Ahora bien, desde los presupuestos wittgensteinianos aquí asumidos, esta exploración no es posible desde un punto de vista exterior a lenguaje y mundo. La lógica no puede concebirse, pues, como una reflexión *sobre* el *logos*, sino como mostración de la propia efectividad lingüística o de lo que el lenguaje 'hace'. Esa mostración será una 're-flexión' (inmanente) o un repliegue del lenguaje sobre sí, dejando al límite, en esta reflexión, decir su condición de límite. Por consiguiente, por 'lógica' debe entenderse una reflexión del *logos* sobre sí, en virtud de la cual éste va tomando la medida de sus posibilidades y de sus límites. De esta forma, el *logos* dibuja el diseño de sí mismo, de su propio marco de posibilidad de actuación.

Pero esta reflexión sobre sí es, en puridad, una reflexión sobre el límite, ya que ese *logos* o razón, no es que tengan un límite, sino que son, en rigor, límite y frontera. De ahí que el límite no sea solamente el 'objeto' de la filosofía, sino también su 'sujeto'. 'Lógica del límite' significaría, pues: 1) reflexión lógica sobre el límite, pero 2) dejando que sea el propio límite el que vaya esclareciendo su propio *logos*. Y para Trías, la mejor imagen del movimiento inmanente del pensar-decir sería la espiral reflexiva que, en sus giros, va dibujando sucesivas esferas. "El límite se diría, pues, de distintas maneras en cada esfera: sería límite del *mundo* en la esfera fenomenológica, límite *del ser* en la ontológica, límite *de sí* en la topología y límite *de todo* (del repliegue de las esferas recorridas en una última esfera conclusiva) en la esfera filosófica. Ésta diría que el límite se pronuncia respecto a todo o el todo. Una *lógica del límite* cumple su objetivo si logra promover una síntesis radical de la idea de límite y de la idea de todo. El límite es absoluto: se dice de lo absoluto"<sup>37</sup>. El *logos* recorre, pues, las distintas esferas por las que pasa en su marcha demostrativa. Se trata de mostrar la sustancia lógica del recorrido fenomenológico. Pero lo que puede decirse o predicarse del límite es en cada esfera algo distinto. O dicho a la inversa: lo que el límite dice de sí en su reflexión en cada esfera es algo siempre diferente. Pero en la cuarta se produce el repliegue de todas las esferas recorridas en una unidad sintética. O dicho con una ima-

---

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 340.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 347.

gen: se pasa de la visión espiral a la visión frontal de la línea que, como totalidad concreta en acto, constituye el propio *logos*.

#### DECIMOTERCERA SINGLADURA. EL PRINCIPIO DE VARIACIÓN.

En la singladura anterior, se definió el sentido de una lógica del límite como un repliegue, por parte del *logos*, en espirales cada vez más amplias hacia el interior de sí, hasta alcanzar por fin la matriz proyectiva de la que brota y en la que tiene su campo, su espacio y su territorio: el límite (como gozne o bisagra). Y al límite en cuanto matriz proyectiva, a la vez, de pensar-decir y ser, Trías lo llama 'el fundamento': la cita en la diferencia de sí consigo. Ese espacio es repliegue de la diferencia en *lo mismo* y despliegue en la diferencia de *lo mismo*. El gozne viene a ser, por tanto, espacio que une-y-escinde mismidad y diferencia. Y en virtud de esa cita de sí consigo en la diferencia el límite 'da vueltas' sobre sí o es puro automovimiento.

Desde este fundamento que une-y-escinde mismidad y diferencia pueden releerse las distintas esferas sacadas a la luz en la anterior singladura. En la esfera fenomenológica, lo imposible es aquel lugar-sinlugar en el que ya no hay mundo y, en consecuencia, no hay ya lugar para el acoger y figurar. Esa sombra tiene su fundamento en otra esfera, en la ontológica. En ella, la sombra del ser se determina como nada. Por tanto, la nada concede fundamento ontológico al sinmundo fenomenológico, del mismo modo que el sinmundo concede fundamento fenomenológico a la nada ontológica. Más allá, está el ámbito topológico. De hecho, la nada ontológica encuentra su fundamento en lo absolutamente imposible topológico. "La topología, en este sentido, tiene que aguantar esa línea estricta de *cordura* abierta al *otro de la razón* que hace desbordar el cerco topológico de *lo mismo* hacia su exceso y desbordamiento, que debe ser postulado como estricto confín topológico negativo"<sup>38</sup>.

Por fin, el espacio-luz (bisagra, signo de concordancia [/], transparencia pura) es la Idea en la que termina la aventura filosófica del sujeto del método, el límite absoluto en tanto que límite de sí o límite interno a sí. Pero por ser límite de sí, este límite no es nunca estático, sino que genera un movimiento de asintótico ajuste (topológico) a sí que constituye propiamente el devenir. El devenir expresaría, en efecto, ese salir de sí hacia lo diferente o ese desplazarse del límite hacia sí. En fin, el límite comparece, al final, como límite del Todo. La proposición filosófica dice lo que el todo es, a saber, lími-

---

<sup>38</sup> Ibid. p. 370.

te. El todo es, así, concebido como un todo esencialmente abierto que jamás se cierra en el círculo de la Identidad, pero que tampoco se dispersa en la pura contradicción. Frente a la asimilación de todo e infinito (Spinoza, Hegel), Trías promueve la síntesis de todo y de límite. La mejor imagen de este todo que es límite es, para Trías, la de la variación musical. El todo es un todo concreto (todo entero) en cada variación, pero cada una de ellas está plenamente singularizada, o lo que es lo mismo, en cada una de ellas el todo se destaca desde una singularidad irreductible.

#### DECIMOCUARTA SINGLADURA. LA EPISTEME.

El sujeto del método recuerda en esta última singladura las antinomias de la razón que Kant expone en la *Crítica de la razón pura*. La aporía, la antinomia, revela la esencia de un logos trágico, polémico: el logos que dice lo que el ser es. Quizás el logos es equívoco porque el ser mismo lo es. Este logos trágico y polémico es un logos 'dia-lógico' que no fomenta ninguna resolución o síntesis, sino que deja abierto el recorrido mismo por su espacio trágico. Entre una hipótesis y otra, entre las dos antinomias no hay mediación posible, no hay sutura. Pero sí hay revelación del gozne donde se juntan en la diferencia el ser y el pensar-decir.

El sujeto del método destaca, sobre todo, la tercera antinomia. La ciencia del ser en cuanto ser se despliega demostrativamente en dos hileras, dos series de silogismos que dan forma a un doble sistema de lo absoluto: la causalidad sin libertad (determinismo) y la libertad. Es decir, la metafísica es problemática porque no puede construirse una sola ciencia del ser, como quiso Aristóteles. El logos aparece equívoco, quizás porque el ser mismo es un ser escindido. Pero ese rasgo, lejos de deslegitimar el proyecto de la 'ciencia del ser en cuanto ser', señala en dirección a su ámbito fecundo: el gozne o bisagra que une-y-escinde pensar-decir y ser. Por esta razón, toda filosofía genera al mismo tiempo su sombra. Sin embargo, puede pensarse el gozne que las diferencia como el lugar (o espacio en blanco, bisagra) del ser en tanto que ser. Dar el salto de la fenomenología del límite (la aventura filosófica que aquí se ha recorrido) a una lógica del límite exige un cambio metódico. Se trata de pensar el límite, el gozne como línea proyectiva que abre desde sí un doble ámbito o espacio. Este límite aparecería así "como bisagra entre el cerco del aparecer y el cerco encerrado en sí (esfera fenomenológica), como bisagra entre el logos, pensar-decir y su supuesto, el ser (esfera ontológica), como bisagra que articula-y-escinde Mismidad y Diferencia (esfera topo-

lógica), gozne o bisagra que proyecta la *totalidad* de lo expuesto, en y desde el fundamento aporético (el gozne) que lo sostiene y soporta (esfera filosófica). En esas esferas se recorre, asimismo, la *flexión* del *logos* en sus distintos modos de 'decirse' el ser, como flexión indicativa, desiderativa, imperativa y potencial: ésta es la materia de una posible *lógica del límite*, del que esta *aventura filosófica* es el prólogo o proemio, el ensayo o tiento que la hace posible"<sup>39</sup>.

Sin embargo, el despliegue de este proyecto de lógica del límite, de la que nos ocuparemos a partir del capítulo cuarto, aborda el límite como límite o línea proyectiva que abre un doble ámbito, sin atender a la pluralidad de esferas (esferas fenomenológica, ontológica, topológica, filosófica). El límite viene a ser pensado en su pura condición de espacio de conjunción-disyunción. Cabría decir, entonces, que el límite atraviesa esas esferas, o que éstas se pliegan en la condición de límite que une-y-escinde el cerco del aparecer y el cerco hermético, el *logos* y el ser, mismidad y diferencia. Pero en esta consideración la dimensión ontológica y topológica del límite cobran, a partir de *Lógica del límite*, una importancia fundamental.

---

<sup>39</sup> Ibid. p. 399.



## CAPÍTULO TERCERO

### LA EXPERIENCIA FRONTERIZA (DEL FRONTERIZO)

Para Trías, la experiencia fronteriza del fronterizo, como hemos analizado en el capítulo anterior, se constituye o se funda en el encuentro de las tres dimensiones de la experiencia que Trías recorre recreando a Kant. Desde el ámbito gnoseológico, el sujeto deja atrás el mundo y se encarama a sus límites. El límite es padecido como vértigo y como lugar propiciador de interrogaciones esenciales (coaguladas en torno a las ideas-problema de Dios, Alma y Mundo) que apuntan al corazón del enigma. Pero ese ámbito o sinlugar se aparece ahora como abismo sin fondo. De ahí que la emoción que lo registre sea el vértigo. Es necesario transitar a un segundo tramo de experiencia, la experiencia ética, para que el 'más allá' del límite adquiriera, por así decir, positividad. La experiencia ética viene a tener entonces un radical carácter ontológico. El cerco hermético se rompe por un flanco y deja escapar una voz, la Orden Formal, que abre el hiato ontológico entre el ser y el deber ser. Esa Orden Formal Vacía constituye para el fronterizo el único 'dato' del que dispone para atestiguar la existencia del cerco hermético, que es, en propiedad, reino del Padre muerto, o lugar-sinlugar de los infinitamente muertos y definitivamente desaparecidos. Ese ámbito oculto es lo que le falta al fronterizo cuando éste hace la experiencia de la falta o de la culpa (*Schuld*). Pues bien, el arte es el espacio en el que acontece el 'despliegue' de la trascendencia en la inmanencia, o dicho de otro manera, el ámbito en el que se (ex)pone lo inaccesible o lo inefable (que como hemos dicho, es de naturaleza ético-ontológica). En la obra de arte se da finalmente palabra material (artística) o verbal (lingüística) a eso indecible, siendo eso indecible el silencio replegado en sí que era experimentado en la experiencia ética como Orden. Cabe hablar, por consiguiente, como lo hará el propio Trías en *Lógica del límite*, de las fuentes éticas (sentimiento de deber y de culpa) de la experiencia estética en tanto experiencia fronteriza. O de que todo arte, para ser radicalmente arte, ha de tener esa irreductible resonancia ética.

Así pues, la experiencia fronteriza es propiamente una experiencia sintética de naturaleza ético-estético-ontológica que se registra lingüísticamente a través de la proposición interrogativa (sobre las ideas de la razón), el imperativo categórico (o imperativo pindárico) y la producción simbólica (el arte). Observemos que Trías interpreta el fenómeno artístico co-

mo un juego lingüístico (Wittgenstein), siempre que no reduzcamos el *logos* a razón, sino que lo concibamos como la capacidad espiritual humana por dar sentido a las cosas<sup>1</sup>. Y bien, si la esencia del arte consiste en la (ex)posición simbólica de la trascendencia en la inmanencia, esto es, en hacer o producir la verdad, lo propio de la filosofía va a ser 'decir la verdad': mostrar, desde el límite, el límite mismo entre el pensar-decir y el ser. Hacer arte y decir filosofía constituirán en este sentido, para Trías, los modos privilegiados dados al fronterizo de habitar la frontera, de ser seres limítrofes, en definitiva, de ser fronterizos.

No obstante, Trías aborda esta experiencia de diversa forma en *Los límites del mundo* y en *La aventura filosófica*. A cada uno de estos textos vamos a dedicar un apartado. Concluiremos nuestra exposición con el tratamiento teórico que esta cuestión recibe en *Lógica del límite*, particularmente en el epígrafe que lleva por título 'Ética y estética', debido a la claridad expositiva y a carácter de síntesis global de sus ideas. Pero antes de todo ello, conviene profundizar, a nuestro entender, en la experiencia fronteriza tal como se teoriza en la obra que antecede las ya citadas: *Filosofía del futuro*. En su momento ya comentamos que este texto sirve de puente entre la segunda variación, de la que es acorde conclusivo, y la tercera variación, de la que es punto de partida. En el tema que nos ocupa, dicha obra proyecta, en cierto modo, la tercera variación, no sólo porque en él se define la identidad-en-la-diferencia de arte y filosofía como modos privilegiados de experiencia que a partir de *Los límites del mundo* será concebida como 'fronteriza', sino porque, recogiendo los avances obtenidos en textos anteriores, describe ejemplarmente, por primera vez, tal experiencia.

### A.- FILOSOFÍA DEL FUTURO.

En este texto, Trías todavía no ha alcanzado la idea de límite. Pero en el capítulo titulado "Punto de partida", delinea los rasgos básicos que en sus obras posteriores cabrá denominar 'experiencia fronteriza'. Sin

---

<sup>1</sup> En *Pensar la religión*, Trías explicita esta interpretación lógico-lingüística del arte. Para él, *logos* no es lo mismo que razón. "El *logos* es el distintivo mismo del sujeto humano, lo que le identifica y capacita como humana. Y ese *logos* se manifiesta y desparra en una multitud compleja y abigarrada, de eso que el Wittgenstein más maduro llamó los 'juegos lingüísticos'. Cada uno de esos juegos tiene en principio su propia lógica inmanente, su verdad y su sentido. Es más, esos juegos son 'lingüísticos' en este sentido radical (antropológico y ontológico) que permite pensar el lenguaje como el distintivo humano mismo". Op. cit, p. 78. Y bien, uno de esos 'juegos lingüísticos' es, en rigor, el arte. Sólo que es un decir no teóretico, sino práctico, un decir que es un hacer: un decir simbólico. Y es que el *logos* no sólo es racional, sino también simbólico.



embargo, la descripción de esta experiencia se teje inextricablemente en el seno de un discurso que esboza tanto una concepción de la filosofía (la recreación abierta al futuro de las preguntas radicales) como una teoría antropológico-metafísica del hombre (como síntesis de pasión y razón).

# 1

Trías recibe de la filosofía renacentista (en particular, de Pico della Mirandola) la concepción del hombre como centro ex-céntrico del universo. En líneas generales, cabe decir que, para el pensador italiano, la esencia del hombre (si cabe hablar de 'esencia') consiste en la libertad de determinarse a sí mismo. Carece de lugar definido en el orden de la creación. Por ello, según las simientes que cultive en su vida (vegetales, animales o celestiales), así será su 'modo de ser'. Su esencia no está determinado de antemano, como lo está el de las plantas, los animales o los ángeles. De ahí que pueda hacerse con cualquier lugar. Su esencia, su ser, constituye, pues, su tarea.

Lo que Trías recoge de esta visión es la idea del hombre como un ser expulsado del 'cerco físico' (la naturaleza, la *physis*, en la que cada ser ocupa un lugar fijo y determinado) y destinado a vivir, por ello, bajo el signo de la incertidumbre. En este sentido, Trías ve en el signo de interrogación el 'santo y seña' o el particular signo distintivo del hombre frente a las demás criaturas (terrenales, celestiales). En efecto, la pregunta constituye la inscripción lingüística que deja constancia de esa quiebra o rajadura respecto del mundo natural. En virtud de la pregunta, pues, el hombre deja de ser un ser meramente físico (como la planta o el animal) y concede a la naturaleza una nueva dimensión: lógico-lingüística, cultural.

El signo de interrogación muestra al hombre, por tanto, que no actualiza un programa que le preexista (idea o esencia), sino que él mismo ha de construirse y hacerse. El hombre no es ni planta, ni animal, ni ángel ni dios. Respecto de ellos, es un ser que carece de lugar fijo, de esencia predeterminada. La pregunta instaaura, así, el horizonte de futuro que le impide tomar nada como suelo firme y consolidado. Ese signo le catapulta más allá de sí mismo y le proyecta más allá del horizonte de ser alcanzado, en la espiral de una trascendencia inmanente temporal. Es más, el signo de interrogación permite al hombre trazar una discontinuidad entre lo que ahora es, lo que ya fue y lo que en el futuro será. De hecho, "al interrogar radicalmente hace el hombre de su existencia física misma un signo de interrogación hecha carne y sangre, una interrogación suspendida en la que se coagula toda su corpo-

reidad, su alma y todo su espíritu"<sup>2</sup>. Escuchemos atentamente: la pregunta (la posibilidad del signo de interrogación) revela al hombre el "agujero ontológico" sobre el que está suspendido sin haberlo querido ni deseado: el hombre 'se encuentra' (la dimensión del 'encontrarse' es casi más originaria que la del comprender, según la lectura que Vattimo hace de ese pasaje de *Ser y Tiempo*<sup>3</sup>) puesto ahí, existiendo, sin fundamento y sin finalidad. Está-ahí. Y, para Trías, en línea con la filosofía renacentista, toda actividad posible es modo de producirse a sí mismo.

## 2

Así pues, el hombre es y encarna el salto trágico y cualitativo (esto es, no mediado) que se abre entre la *physis* y el *logos*. El hombre se humaniza en ese pasaje en el que transita del *continuum* físico y maternal al ámbito lógico-lingüístico. Este salto, que cabe considerar como definitorio del hombre en cuanto tal, se inaugura en la vida del individuo en el mismo momento en que el niño empieza a hablar, es decir, cuando el *continuum* materno comienza a quebrarse, a mostrar fisuras, grietas, desgarró. Trías llama 'grieta primordial' a aquella que hace posible la constitución del sujeto como sujeto humano y lingüístico. Y es que, en efecto, el hombre se hace 'hombre' precisamente en ese salto o pasaje por el que se separa y deja atrás el *continuum* físico y maternal. En este sentido, el signo de interrogación deviene memoria o inscripción en las carnes del sujeto del desnivel por el que pierde el hogar y concede a la naturaleza una nueva dimensión. En ese momento de transición, todo lo que hay, las cosas, se ponen radicalmente en suspenso. Y como fruto de este pasaje, el sujeto es ganado para el lenguaje: las cosas adquieren un nombre y él una identidad que le permite circular por el medio social.

Ahora bien, el *logos* es experimentado por el hombre como pérdida, como falta, como partición originaria (*Ur-teil*). Y esta experiencia de despedida se manifiesta, por primera vez, en las preguntas mismas que el niño se formula a sí mismo y a sus padres: ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿qué quieren de mí?: todas ellas profundamente racionales, según Trías, si por racionalidad entendemos la no ocultación del abismo que nos define, del hiato ontológico entre *physis* y *logos*. Y bien, la filosofía no es el fondo sino una recreación de esas preguntas infantiles que el niño se formula. "Entiendo

<sup>2</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 35.

<sup>3</sup> G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*, p. 37.

por filosofía un esfuerzo radical por *recrear*, en la edad adulta, en la edad de la razón, los mismos interrogantes primeros, primigenios, que el niño se formuló ante los enigmas de la existencia"<sup>4</sup>. La conciencia filosófica es, pues, respecto de la conciencia ingenua sin formar una insistencia en lo mismo: "las ideas de la razón kantiana son la expresión en la conciencia filosófica de aquellas 'investigaciones sexuales infantiles' descritas por Freud, relativas a la 'conciencia ingenua'. En la intersección de ambas, en la insistencia de éstas en aquéllas, debe verse el movimiento, la dinámica y el ejercicio vivo de la filosofía"<sup>5</sup>. Con otras palabras: lo que añade la filosofía a la conciencia ingenua y sin formar debe verse en la progresiva clarificación conceptual, mediante diálogo inconcluso, de las ideas-problema de la razón. Y en este sentido, cabe señalar que la racionalidad de las respuestas consiste en su capacidad de apertura al futuro, es decir, en su capacidad de reimplantar de nuevo, de forma variada, modulada, modificada, las mismas cuestiones a las que ellas trataban de responder. Este proceso de recreaciones de respuestas a unas mismas preguntas (coaguladas en torno a las ideas-problema de la razón) hace de la filosofía una aventura individual, textual, biográfica y una tarea cultural histórica.

Naturalmente, si las preguntas que el filósofo se hace son las mismas que el niño se formula es porque el sujeto rememora (y no tan sólo recuerda, como Hegel) la escisión y el desgarró que nos constituye. Es decir, porque vuelve a producirse ese desgarró o escisión que le constituye. Para Trías, la revelación del abismo es fecunda ocasión de recreación. Y esta recreación es posible en la medida en que el sujeto, tensándose hacia el futuro (a su vez, en la medida en que es capaz de volver a traer-a-presencia el hiato ontológico), trae-aquí lo que en el pasado es promesa, invitación o posibilidad.

### 3

¿Qué ocurre, en esa trágica situación de frontera, en que el sujeto 're-memora' (Trías diferencia entre 'rememorar' o 'repetir', y 'recordar'<sup>6</sup>) el desgarró que le define, o que es y encarna, entre *physis* y *logos*? Se trata de describir esa experiencia en la que el sujeto vuelve a vivir el momento funda-

<sup>4</sup> Ibid. p. 17.

<sup>5</sup> Ibid. p. 34.

<sup>6</sup> "Mientras al 'recordar' traemos a la memoria lo que 'ya fue', en identidad tan sólo reproducida por vía conceptual, contemplativa o sentimental, al 'repetir' inauguramos por vía de acción, por vía pragmática, una nueva acción, diferenciada de la primera, en la que, sin embargo, ésta insiste y resucita". Ibid., p. 31.

dor de lo humano, aquél en que las cosas dejan de presentar el aspecto familiar de siempre y devienen algo ajeno y distante, algo 'enigmático', algo que nos sobrepasa, que desconocemos.

Para Trías, esa situación 'fronteriza' es originariamente registrada por la emoción o *pathos* del vértigo. El vértigo nos documenta, en efecto, del hiato ontológico entre *physis* y *logos*. Es a una con la visión de un abismo sin fondo, y el sujeto, cuando lo experimenta, tiene la sensación de perder pie, de que todo lo que antes le sostenía se desvanece y resquebraja. Pierde el cobijo de las cosas, no encuentra certidumbre alguna en la que alojar algún convencimiento, la familiaridad del mundo se desvanece. Lo que en ese momento se le revela al sujeto es precisamente la discontinuidad entre *physis* y *logos*, la falta de fundamento sobre la que está construida la vida y sobre la que deberá seguir avanzando. En cierto modo, cabe decir que lo que se le revela es esa *nada* que sostiene la vida. El vértigo es, por tanto, el registro emotivo de la visión del abismo sin fondo. Y ese abismo sin fondo es el lugar que se mira cuando en verdad se filosofa (en la medida en que filosofar es un volver a experimentar esa pérdida de suelo firme). De hecho, como decíamos antes, en el instante de la revelación del abismo vuelven sobre el sujeto todos los interrogantes que le asediaban en su niñez.

Pero el vértigo, como estado de ánimo, se corresponde (o es co-originario, cabría decirse en términos heideggerianos) al asombro como gesto de la atención y al signo de interrogación como su expresión lógico-lingüística. Vértigo, asombro y pregunta constituyen, así, los tres vértices de la 'experiencia fronteriza'. Y en este sentido, filósofo es aquél que corre siempre al encuentro de esa disposición originaria de asombro y vértigo en tanto que aquella que catapulta un mismo haz de preguntas fundamentales:

"La filosofía exige como disposición la pasión por la admiración y el vértigo, condición de posibilidad anímica o subjetiva para formular siempre las mismas interrogaciones radicales, que son filosóficamente respondidas si posibilitan o abren la revalidación, a niveles cada vez más sutiles, más finos, más delicados, más matizados y más tremendos, de las mismas cuestiones radicales"<sup>7</sup>.

Para Trías, pues, para que admiración y vértigo puedan considerarse disposiciones filosóficas deben constituir pasiones. La pasión se define por la insistencia, el hábito, la repetición. No es, por ello, algo pasajero o que sólo ocurra una vez. La filosofía exige, como condición *sine qua non*, una

---

<sup>7</sup> Ibíd. p. 27.

memorización activa de aquellas disposiciones originarias que asaltan por primera vez al individuo en la etapa infantil. "Cuando el hábito es anímico es pasión; cuando el hábito es atento y lógico-lingüístico es razón"<sup>8</sup>. De hecho, para nuestro pensador, hay que distinguir un doble orden en el alma humana: el orden erótico-pasional y el orden racional. Y conviene subrayar a la vez la organicidad y la distinción entre ambos. Hay, ciertamente, diferencia entre plano erótico y plano lógico; pero no por ello hay que dejar de constatar la correlación entre ambas secuencias: entre el vértigo y la pregunta, entre resolución pasional y respuesta; entre los anhelos eróticos y los interrogantes filosóficos, entre los alumbramientos pasionales (ya sean de carácter físico o cívico) y las respuestas filosóficas. El alma pasional (*eros*) anhela y crea hijos u obras (de arte); el alma racional (*logos*) pregunta y produce respuestas (filosóficas). Y tanto la obra de arte como la respuesta filosófica constituyen palanca que reabre, de nuevo, el anhelo erótico y la pregunta filosófica. Cabe reconducir, así pues, el arte a la dimensión erótico-pasional del alma y la filosofía a la racional-dialógica. Y esta correlación entre *eros* y *logos*, entre arte y filosofía, "esclarece, en suma, la síntesis de pasión y de razón que constituye al ser humano, síntesis que la filosofía desarrolla. Pues no existe un orden pasional divorciado de un orden racional, sino un nexo interno entre pasiones que predisponen hacia actitudes racionales y de razones que esclarecen y especifican, iluminan o universalizan comportamientos pasionales"<sup>9</sup>.

Esta síntesis de *eros* y *logos*, o de inteligencia y pasión (como dirá en *Los límites del mundo* refiriéndose al fronterizo) define la esencia del hombre, lo que el hombre es: "el hombre es alma en la medida en que 'es de algún modo todas las cosas', primero a través de la recepción pasional, premisa de una segunda inscripción -racional- a través de inquisiciones y preguntas, respuestas y resoluciones. En virtud de esa síntesis de pasión y razón que el hombre es puede el universo físico ser comprendido y reapropiado como universo cultural"<sup>10</sup>. Por tanto, a través de la síntesis de pasión y razón, el hombre puede dar sentido al universo físico en el que vive inmerso.

---

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 25.

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 29.

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 34. En *Lógica del límite*, Trías planteará ontológicamente la pasión de manera que se diga del ser. Al mismo tiempo, exigirá una concepción ontológica del *logos* como *logos* simbólico. En virtud de la pasión, el ser del límite se transfigurará en símbolo.

## B.- LOS LÍMITES DEL MUNDO.

### 1

Según vimos en el capítulo anterior, Trías nos propone en este texto un recorrido metódico por las diferentes dimensiones de la experiencia de un sujeto sujetado al límite (individual o colectivo), que es, simultáneamente, un viaje por el interior del logos. Por esta razón, ese mismo recorrido muestra también que el decir *es* de muchas maneras: en primer lugar, como decir representativo. El ámbito de este decir es el cerco del aparecer: *lo que hay*. El logos concede a *lo que aparece* nombre y palabra. El logos dice, en efecto, *lo que hay*. Y lo hace, en la flexión indicativa, mediante figuras lingüísticas que acogen la revelación de lo que aparece en el mundo. Lo que aparece es, en consecuencia, decible (mediante nombres, proposiciones y discursos). Y el saber de lo que puede decirse con sentido (decir representativo) es, propiamente, la ciencia.

Pero el decir representativo se supera en el decir interrogativo, aquel que, plantado en los mismos límites del mundo, apunta hacia el corazón del enigma mediante la formulación de preguntas metafísicas. Estas preguntas, así como las decisiones lingüísticas que tratan de responderlas, problemática y aporéticamente, constituyen los únicos vestigios disponibles que el fronterizo tiene de lo que desborda el límite.

Ahora bien, entre el decir representativo que se supera en el preguntar metafísico, y el decir moral, que constituye la siguiente etapa del método, hay un salto ineludible. El decir moral es un decir imperativo que nada dice: Orden Formal Vacía. Lo que en el primer trazado del recorrido era imposible (experimentar y decir algo referido a lo que desborda los límites del mundo) se hace posible en éste, pero al precio de un decir imperativo pronunciado desde un lugar-nolugar vacío, reino de los muertos o Padre muerto, que nada dice, pero que motiva el obrar. La orden procede, en efecto, de las raíces inmemoriales y ancestrales del sujeto. Y en este sentido el pasado más remoto le abre como futuro lo que él ya es, fronterizo o habitante de los límites del mundo.

Por último, un tercer avance del recorrido metódico nos muestra que lo indecible o trascendente puede ser dicho. Este decir no será, sin embargo, ni representativo, al modo del primer momento del método, ni imperativo, como orden que manda hacer, pero que no dice nada, sino simbólico. Para Trías, el arte tiene, en efecto, la virtualidad de poner en obra lo inefa-

ble: es un decir que es un obrar que (ex)pone lo que trasciende en nuestro mundo. El arte será, pues, un 'decir que es un hacer', forma de vida o actividad.

## 2

La experiencia fronteriza es propiamente el lugar de encuentro (en la diferencia) de estas tres dimensiones del logos. Se funda desde el decir representativo alzado a sus propios límites. Ese lugar fronterizo es experimentado como una barrera para las pretensiones cognoscitivas del alma humana. Sin embargo, de los límites del mundo (lo decible) brotan unos suplementos lingüísticos en forma de interrogantes radicales (acerca de las ideas de la razón: Dios, Alma y Mundo) que apuntan al cerco del enigma. Esos interrogantes padecen la presión de un cerco exterior al cerco de lo que puede ser representado según las pautas de un decir lógicamente autoesclarecido. Y propician respuestas. Las exigen. Sólo que éstas son racionales en la medida misma en que preservan abierto el espacio trágico del signo de interrogación y no lo cierran dogmáticamente. O dicho de otra forma: en la medida en que son palanca que reimplanta de nuevo los mismos interrogantes esenciales.

Con el interrogante metafísico, pues, el sujeto se asoma, espolado por *Eros*, más allá de los límites del mundo. La razón teórica revela ahí sus límites, su impotencia, su incapacidad. Pero lejos de reducir a silencio las cuestiones limítrofes (las ideas de la razón), como exigen Wittgenstein y el neopositivismo, o de borrar cualquier límite en el seno del pensar-decir (como hace Hegel), Trías convoca la diferencia kantiana entre pensar y conocer. En ese espacio limítrofe situado más allá de lo que la razón puede conocer con sus categorías o decir con una lógica autoesclarecida, se propician respuestas en forma narrativa acerca del enigma, del sentido de la vida y de la muerte, del nacer y del perecer, de la relación del sujeto con sus semejantes, etc. Estas proposiciones poseen sentido límite: hunden su significatividad en esa frágil barra (/) que articula-y-escinde el sentido y el sinsentido. Pero no hay garante último de estas respuestas. Y sólo en la medida en que se saben respuestas problemáticas y aporéticas, abiertas al futuro de la recreación, poseen el estatuto de 'opinión recta' (Platón) o de 'creencia racional' (Kant).

El límite es, pues, línea y frontera que articula-y-escinde dos mundos. Y la emoción o *pathos* que registra esa dualidad de mundos es el vértigo. En el vértigo se documenta sensiblemente la naturaleza limítrofe del fronterizo. De hecho, se produce de modo espontáneo cuando éste habita el

límite del mundo. El sujeto contempla, entonces, a la vez, aquello de lo cual parece despedirse (el hogar) y aquello a lo cual es atraído (el abismo). O quiere a la vez perseverar en el ser ('dentro' del mundo) y esparcirse o dispersarse por el 'espacio-luz' (el sinmundo). Esta tensión queda apaciguada, problemáticamente, mediante resoluciones pasionales (*poíesis*) o mediante resoluciones lógico-lingüísticas (opiniones rectas, creencias racionales). Dejar abierto el espacio de la pregunta y de los interrogantes supone, por tanto, un correr hacia la emoción del vértigo como pasión filosófica fundamental. De hecho, el *pathos* del vértigo se recrea en el espacio lógico-lingüístico a través de las preguntas filosóficas.

### 3

Brotando de los límites del mundo, las ideas de la razón apuntan al corazón del enigma. Los interrogantes fundamentales señalan tres áreas problemáticas de aventura intelectual: Dios, Alma, Mundo. Pero ¿qué realidad cabe atribuir a tales ideas desde el propio mundo?<sup>11</sup> Allende el límite todo es silencio y nada puede decirse. Pero para Trías, ese cerco silencioso rompe su mutismo, dando la prueba definitiva de la positividad de ese espacio enigmático, a través de la experiencia moral del deber y de la culpa. El sentimiento del deber se da forma lingüística mediante la Orden Formal Vacía o imperativo moral (pura forma verbal vacía de un imperativo gramatical), que constituye un *factum* de la razón. El sujeto de la Orden es otro yo, un *Über-Ich*, o voz de la conciencia que procede de un lugar vacío o reino de los muertos, que manda al sujeto alzarse a la frontera y llegar a ser lo que ya es: fronterizo. Así pues, la orden, emergiendo desde las raíces inmemoriales del más radical pasado, abre al fronterizo, como futuro, lo que ya es, proyectándolo como deber. La Orden llama al fronterizo a habitar la frontera del mundo y hace de 'eso que soy' vocación, tarea, destino.

En cuanto Orden Formal, el imperativo moral puede traducirse en un doble 'mandamiento'. Se trata de mantener en su trágica tensión la escisión o hiato ontológico entre el 'ser' y el 'deber ser'. De un lado, el imperativo impele al fronterizo a abandonar la matriz (tierra madre, madre nutricia, Diosa Erda, morada de las Madres). Se le prohíbe, por tanto, alojarse dentro

<sup>11</sup> "Un hiato irremediable separa a dichas *ideas-límite acerca del límite* y las realidades ignotas (igual a x) a las cuales hacen referencia. Luego hay cosas u objetos que pueden y deben ser pensados y sobre los cuales puede y debe la razón preguntar y aventurar respuestas aporéticas y condicionales, sin que sea posible, sin embargo, determinarlas como materia u objeto de conocimiento científicamente fundado". E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 39. Creemos que hablar de 'realidades', si bien ignotas, es algo excesivo para lo que una filosofía pretende.



del cerco intra-mundano como el animal o la planta. De otro, le prohíbe ocupar el puesto vacío del lugar del Padre muerto y sepultado. O dicho de otra forma: se le exige no identificarse con los seres divinos. En definitiva: el doble 'pecado' que se desprende del hecho de ser límite del mundo viene a ser la prohibición del incesto y el parricidio.

4

Pero la Orden Formal Vacía manda al sujeto o cae sobre él como una losa sin que haya medio alguno de saber qué es eso que manda. Ese hiato entre la Forma de la Orden (el imperativo) y el contenido material que trata de completar aporéticamente lo que Orden manda, funda la libertad del fronterizo y, con ella, la condición trascendental de las diversas éticas materiales. Así pues, en el límite del mundo del decir representativo, es decir, allí donde el fronterizo trata de responder problemáticamente a las ideas-límite de la razón, la 'creencia racional' (Kant) o la 'opinión recta' (Platón) alcanzan, en virtud de la ley moral, rendimiento práctico. En efecto, la acción moral se determina en el límite mismo del mundo. Las resoluciones lingüísticas que el sujeto se daba en la frontera misma del sentido adquieren, en virtud de la presión de la Orden Formal Vacía, una consecuencia práctica: se revelan como móviles y determinaciones materiales del obrar, como razones materiales del querer y el actuar, como creencias prácticas que dan motivo y finalidad al *ethos*. De hecho, el vacío de la orden puede ser llenado o completado por una infinita variedad de legislaciones materiales, que dan lugar a las comunidades morales correspondientes. Esa legislación material es racional (crítica, metódica) si mantiene firme la distancia y diferencia entre el lugar desde el que se pronuncia la orden (reino de los muertos, lugar/sinlugar del Padre muerto) y el lugar en el que se da determinación a esa orden. Por el contrario, la irracionalidad estriba en la dogmática propensión a borrar esta diferencia, es decir, a ocupar el lugar vacío de la orden. Entonces, los mandatos morales se conciben como 'mandamientos de la ley de Dios', es decir, mandatos expresos de una figura que ha perdido su estatuto simbólico y se ha reificado. De ahí el carácter 'kafkiano' (según la interpretación del propio Trías) de la vida ética, vida que el sujeto vive necesariamente de forma angustiosa.

Pero la otra cara del sentimiento de deber es el sentimiento de culpa. Culpa, en alemán, se dice *Schuld*, que conjuga el primer significado con el de deuda. Ser deudor significa hallarse referido a alguien al cual algo se debe. La culpa determina, pues, la conciencia de hallarse-en-falta. Y esta conciencia se vive radicalmente como angustia. Para Trías, esta remisión a algo o a alguien ha de entenderse como referencia a un no-lugar, imposible de conocer, desde el cual éste ha sido arrojado o expulsado. El sujeto se siente, pues, arrojado al ser, a la existencia. Pero el 'desde dónde' permanece un enigma. Críticamente aparece como el doble ancestro muerto, como el Padre y la Madre originarios. Respecto a ambos, el fronterizo se siente culpable. Y la culpa determina al sujeto como sujeto cercado, finito, mortal, cuyo ser tiene lugar entre el nacimiento y la muerte. La conciencia de la culpa se determina así como deuda contraída con la tierra natal, siendo la fuente de todo proyecto de cultura y civilización.

Lo propio de Trías es considerar que esta deuda contraída con el reino de los muertos se satisface mediante la producción (de hijos, obras, empresas, etc). De hecho, la falta hacia atrás es el motor del *Eros poiético* que Trías ha trabajado ya en la segunda variación. Pero la experiencia estética goza, en el conjunto de este ámbito productivo, de un lugar privilegiado. En ella se despliega la trascendencia en la inmanencia. Lo que con el imperativo moral no podía ser dicho sino actuado, puede exponerse en este espacio simbólicamente. La forma artística, en efecto, da concreción figurativa o verbal a lo indecible. De hecho, el arte produce 'símbolos de lo ético' mediante los cuales se da exposición sensible a lo que trasciende. "Esa exposición se produce a través de un decir que se refiere, ante y sobre todo, a las cosas de este mundo, pero que siempre alude como referencia implícita y misteriosa a otro plano último trascendental de significación"<sup>12</sup>. Ahora bien, en *Los límites del mundo*, la experiencia estética es analizada desde el punto de vista (receptivo) del juicio (de lo bello o lo sublime) y desde la óptica productiva del arte. Ello determina los dos caminos que ahora seguiremos: la analítica del juicio de gusto y el problema de la creación inconsciente y del arte.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 82. Cabe señalar que nos movemos en el mismo plano que el 'signo flotante' de la anterior variación. Recordemos que con este término designábamos aquel significante que se pronuncia en determinadas ocasiones y que remite a un orden de sentido que va más allá de lo conocido por la comunidad o de lo decible por el lenguaje.

## B.1.- ANALÍTICA DEL JUICIO ESTÉTICO.

### 1.- El juicio de gusto.

A la hora de abordar el juicio de gusto, Trías decide hacerlo desde la forma lingüística que el sujeto adopta al referirse a lo bello, a lo sublime o a lo siniestro: la interjección. La interjección viene a ser la forma proposicional que el lenguaje dispone para acoger la experiencia de lo bello, lo sublime o lo siniestro, una experiencia que convoca, no ya a las facultades cognoscitivas, lógica-mente ordenadas, del *decir representativo*, ni a la *praxis* ética del *decir imperativo*, sino al *decir simbólico*. La interjección significa, pues, propiamente, la incrustación del sentimiento, placentero o displacentero, en el universo del lenguaje. Y en virtud de tal fusión de interjección y sensibilidad, el juicio estético guarda simetría con el juicio de conocimiento. En efecto, el juicio estético dice algo de la cosa, que es bella o que es sublime, y lo dice con forzosa necesidad, *como si* fuera la aplicación de un universal. Por ello, el juicio de gusto no es simplemente un juicio que articula una vicisitud placentera particular. Trías da, siguiendo a Kant, un voto de confianza al lenguaje ordinario, tal y como éste lo planteó frente a Hume y los empiristas. Si, para Hume, en efecto, es preciso desenmascarar las falsas pretensiones de universalidad de la proposición estética, reconducirla a su *verdad*, y sustituir la proposición 'esto es bello' por 'esto me gusta', para Kant, el juicio estético no sólo dice de mí sino también de la cosa. Afirma o niega algo de esa cosa, y no tan sólo del placer o dolor que siento en mí. Este 'algo' que se dice de la cosa es, o bien que se adecua a las facultades del conocimiento, provocando un juego armonioso de la imaginación y el entendimiento (en el caso de lo bello), o bien, que se da como placer negativo que toma como base trascendental la relación de oposición y conflicto entre la imaginación y la razón (en el caso de lo sublime). Es así que el juicio estético se asemeja a los juicios que emite el sujeto desde dentro del mundo de la representación, desde dentro del *cerco*, nuestro ámbito general de experiencia cognoscible. Sin embargo, a diferencia de éstos, el juicio estético, lejos de constituir *conocimiento*, brota espontáneamente de una particularidad subjetiva: el sentimiento de placer y dolor. Pero de entre todos los sentimientos del sujeto, éste se destaca por poner entre paréntesis la propia peculiaridad subjetiva. Y en esa suspensión se predispone el sujeto a la emisión de un juicio sobre lo bello o lo sublime (o lo siniestro). En conclusión, el juicio estético es un juicio subjetivo con preten-

sión 'objetiva' sobre la cosa y que tiene por base experiencial o empírica un sentimiento subjetivo vaciado de interés, en el que el interés de querer ha sido suspendido. Por eso, este juicio no posee eficacia respecto a mi voluntad y a mi *ethos*. Y en ello se va a diferenciar del juicio ético.

### 1.1.- El juicio de lo bello.

Para Trías, el juicio de lo bello dice de una cosa que *es* bella, algo que sale a nuestro encuentro con el carácter de lo familiar, cotidiano o consuetudinario, pero que se singulariza por un peculiar resplandor que provoca ese juicio. Éste se va a caracterizar porque articula una paradoja: por un lado, da figura lingüística a la experiencia de un sentimiento placentero, es decir, se apoya sobre una experiencia subjetiva y sentimental; pero esta figura lingüística adopta la forma de una proposición teorética en la que se afirma o se niega algo de un objeto<sup>13</sup>. En otras palabras, este juicio se pronuncia con carácter de incondicional necesidad, pero, sin embargo, es expresión de un sentimiento subjetivo. De ahí que Trías prosiga preguntándose, con Kant, en qué se funda esa pretensión de universalidad con que irrumpe el juicio de lo bello. Sin embargo, vamos a tener que reconocer nuestro fracaso a la hora de determinar cuál es la legalidad de la que parece que procede. Por mucho que busquemos esa norma, no la encontraremos. Incluso consideramos dogmática y precrítica la pretensión de la estética tradicional de fundarse en cierto paradigma clásico como principio obvio e indiscutible. Ahora bien, ese fracaso no va a hacer referencia a una incapacidad o torpeza de nuestras facultades intelectuales, sino a la propia naturaleza del sentimiento de lo bello, el cual, no va a formularse como juicio determinante sino como juicio reflexionante. La norma por la cual juzgamos algo como bello se halla localizada *más allá del límite* que circunscribe mi experiencia cotidiana, mi experiencia cognoscible. Trías aclara:

"Es como si se me diera *el caso* en el cual la norma se aplica (*este objeto*), el nexo o cópula que da necesidad al juicio (*Este objeto es forzosamente...*) y lo que la norma dice, enuncia (*Este objeto es, forzosamente, bello*). Pero sin que pueda, por mucho que lo quiera, determinar la norma de la que procede esta *ley particular aplicada a un caso*".<sup>14</sup>

<sup>13</sup> De ahí la propensión de la estética racionalista a considerar este juicio como una cierta forma de conocimiento, confuso, del objeto. Mediante el juicio estético estaríamos iniciando nuestra penetración cognoscitiva en la esencia y estructura radical de dicho objeto.

<sup>14</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 92.

Esta imposibilidad de captar la norma permite que el sentimiento subjetivo de lo bello se traduzca en un juego libre de las facultades de conocer, imaginación y entendimiento. Y como correlato 'objetivo' de este sentimiento, Trías va a presentar un objeto que se revela formalmente como si fuese un ser vivo, esto es, *pura forma de una finalidad sin fin*. Así, decimos de algo que es bello cuando se presenta *como si* fuese una forma viva o *como si* poseyera los caracteres de inmanente finalidad propios de un ser orgánico. Y esa presencia provoca en mí, en *eso que soy*, una armonización de mis facultades de conocer, pero libremente dispuestas y descargadas de sus tareas gnoseológicas. Cabe decirlo con mayor precisión: el sentimiento estético de lo bello se produce cuando tiene lugar el encuentro entre un objeto que se revela formalmente como si fuese un ser vivo y un sujeto que logra armonizar libremente sus facultades de conocer. Belleza y organismo vivo aparecen así recíprocamente vinculados.

## 1.2.- El juicio de lo sublime.

Pero si el sentimiento de la belleza brota, al decir de Kant, en virtud de la conjugación armónica y libre de nuestras facultades de conocer, el juicio de lo sublime articula, en cambio, un sentimiento paradójico y contradictorio. Por un lado, no da expresión al *libre juego* de la imaginación y el entendimiento, como en el juicio de lo bello, sino a un conflicto u oposición entre la imaginación y la razón. Por otro, no recae sobre seres familiares y cotidianos, sino sobre objetos faltos de forma o límite, seres *amorfos*, que desbordan la capacidad de representación de la imaginación finita.

Ya se sabe cuál es la dinámica del sentimiento de lo sublime. En primer lugar, el sujeto se siente atraído y fascinado por un objeto informe, pero a la vez se siente rechazado por él, por lo que la satisfacción en lo sublime no puede llamarse, de forma inmediata, placer positivo, sino placer negativo, y ello en la medida en que produce temor y respeto. Así pues, la primera sensación del espectador es dolorosa: el objeto que le excede y sobrepasa provoca en el sujeto una asunción de la propia pequeñez, impotencia o limitación. Pero, posteriormente, éste se eleva, desde la conciencia de su insignificancia física, hacia la reflexión de su superioridad moral. La inicial violencia que produce una representación para la imaginación se transforma, pues, en virtud de la idea de la razón que esa representación suscita, en un sentimiento placentero. Trías nos dice:

"Sucedre como si en el sentimiento y en el juicio acerca de lo sublime el sujeto se encaramara del cerco u hogar hasta la frontera misma y desde ella divisara la inmensidad de un abismo que se le cierne o de una altitud que se le esconde. Entonces aparecen objetos físicos, sensibles, con el aspecto adecuado a la presencia imperiosa de esas cumbres o de esos abismos... Nos recuerdan que *esa medida y límite que somos* se halla imantada por la trascendencia o tiene una vocación por desbordar frontera y límite (...). Esas imágenes son la despedida del hogar, su desbordamiento y trascendencia. Mediante ese sentimiento la imaginación fracasa; sólo produce ya *imágenes negativas*: negación de forma, finalidad, organización, orden, concierto"<sup>15</sup>.

De esta manera, Trías subraya el hecho de que, en virtud de la sensibilización, *aliquommodo*, de la infinitud, tiene lugar la mediación entre el espíritu y la naturaleza, entre el mundo sensible y el mundo de la razón práctica: "Lo infinito, en la naturaleza, en la libertad, en lo divino, resplandece en la experiencia que yo hago a través del modo más subjetivo y reflexivo: por el cauce sentimental. Experimento sentimentalmente lo infinito en mi finitud cercada. Y doy cauce y expresión lingüística a ese desbordamiento placentero o doloroso del sentimiento a través de la proposición estética acerca de lo sublime, que asume la forma de una interjección"<sup>16</sup>. Cabe señalar, por tanto, que en la interjección sobre lo sublime se padece la irrupción de la trascendencia en la inmanencia. Pero el significado que en la articulación triasiana tiene esta trascendencia se ha desplazado respecto del pensamiento de Kant: si en éste, la trascendencia apunta a los postulados necesarios que se deducen del imperativo categórico, en Trías, la trascendencia tiene un valor plenamente ontológico.

Por otra parte, si el gozoso sentimiento de lo sublime da cuenta de la sensibilización del infinito en nuestro mundo, y en el que los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, noúmeno y fenómeno, quedan superados en una síntesis unitaria, cabe señalar que es precisamente en ese punto donde la moralidad se hace placentera, donde estética y ética hallan su espacio de juntura y síntesis, donde el hombre 'toca' aquello que le sobrepasa y espanta. O siente cómo lo divino se hace presente y patente, a través de él mismo en la naturaleza, con lo cual, el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. Pues bien, el movimiento romántico no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del Juicio*.

---

<sup>15</sup> Ibíd. p. 96.

<sup>16</sup> Ibíd. p. 98.

### 1.3.- El juicio sobre lo siniestro (*das Unheimliche*).

Trías ha mostrado anteriormente las *figuras lingüísticas* con las que el sujeto erótico-estético acoge la experiencia de lo limitado (lo bello) y lo ilimitado e informe (lo sublime). Más allá cabe hablar de la experiencia sensible, *estética*, del asco y lo repugnante, lo terrible y lo espantoso, que Trías subsume bajo la categoría general, romántica, de lo siniestro (*das Unheimliche*). Si en el juicio sobre lo sublime, el sujeto superaba el inicial momento de negatividad que le provocaba lo ilimitado y amorfo mediante la conciencia de su superioridad moral frente a la naturaleza, en el juicio sobre lo siniestro, experimenta el rechazo más absoluto e incondicional hacia lo que se le presenta. Este rechazo sin mediación alguna, producido por la presentación de lo que no *debe* ser revelado, supone, por tanto, la ruptura de cualquier efecto estético posible: es, en consecuencia, su necesaria negación.

## B.2.- EL PROBLEMA DEL ARTE Y LA CREACIÓN.

### 1

Para Trías, si el sujeto que juzga lo bello, lo sublime o lo siniestro posee simétrica relación con el sujeto gnoseológico, el artista creador guarda idéntica simetría con el sujeto práctico o sujeto que actúa. El arte aparece, así, a la vez, como prolongación trascendental y base empírica de los juicios de gusto. De hecho, toda creación presupone la previa recepción. Y al igual que el juicio estético hace la experiencia de la sustracción de la norma, el arte deriva también de una norma o ley que el propio creador desconoce. Kant lo dice expresamente: la creación del artista es inconsciente. Esto no significa que no dé respuesta alguna. De hecho, invoca las estéticas materiales, es decir, aquellas resoluciones lingüísticas que tratan de salvar el hiato entre la producción artística (singular) y la norma (trascendente, desconocida). Así, podemos hablar de estética neoclásica, romántica, simbolista, dadaísta, surrealista, etc. Estas estéticas (materiales) tratan de dar expresión verbal a lo trascendente indecible. Serán dogmáticas o precríticas si pretenden suturar de forma definitiva el hiato entre el arte y lo inefable. Por el contrario, asumirán un carácter crítico o moderno si se saben libre plasmación de la razón. De hecho, la modernidad aparece en el ámbito estético como constante convulsión y crisis, en la medida en que se ritualiza el relevo de una normativa estética material por otra. Incluso se llega al extremo de instituir una estética

por obra de arte singular, haciendo depender ésta de aquélla. Pero la crisis de este caso límite nos abre a una correcta comprensión de la modernidad en arte y estética: "esa modernidad o crisis pone en su lugar al arte, a la estética material y a la norma trascendente, evitando la teologización dogmática o 'metafísica' de esta última, que era el modo característico del clasicismo, del arte y la estética tradicionales"<sup>17</sup>.

## 2

Queda por saber de dónde procede el fundamento y la norma de la obra de arte. Este problema nos obliga a analizar la obra en tanto que obra. El arte es, efectivamente, un *poner en obra*. Desde Heidegger, la filosofía viene atendiendo a lo que en la obra de arte se da como obra, como un *poner en obra*. Y este 'poner en obra' de la obra artística es, para Trías, un *decir*, sólo que no es ni un decir teórico-representativo, ni un decir imperativo que nada dice, pero que impulsa a obrar. En cuanto decir, la obra artística exige ser entendida, tal y como sugiere Kant, más allá del modelo o paradigma de lenguaje representativo, como *logos* simbólico. Este 'decir simbólico' desborda la idea misma de verdad como adecuación y conformidad del concepto y la cosa. No es un decir teórico, sino un obrar y ejecutar prácticos. El arte exige, pues, un nuevo modo de concebir el lenguaje en tanto que *decir que hace*. Dos son, por tanto, los aspectos que deben ser tratados: 1) la obra de arte como 'decir que hace' que exige tomar en consideración una forma de *logos* lógicamente anterior al *logos* apofántico de la tradición; y 2) la obra de arte como 'símbolo' o como forma de exposición de lo que trasciende en la inmanencia del mundo.

## 3

La obra de arte es, para Trías, antes de nada, un 'decir que hace', esto es, una actividad lingüística cuyo decir es un obrar o ejecutar. "*Aquí el hacer es decir*, para decirlo en términos próximos a Austin. Aquí se cumple el *desideratum* del último Wittgenstein acerca de un modo lingüístico entendido en términos pragmáticos: un decir que es *forma de vida*"<sup>18</sup>. Este decir que es un obrar o hacer expone como obra lo que subyace y trasciende nuestro mundo, lo que lo desborda y rebasa. A través de la obra habla, en efecto, una voz de detrás de la frontera del mundo (como palabra viva o palabra plena):

---

<sup>17</sup> Ibíd. p. 101.

<sup>18</sup> E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 102.



el ser, el inconsciente. En la obra de arte, pues, lo indecible puede al fin ser dicho y puesto en obra.

Ahora bien, el ser, lo inconsciente o lo indecible son términos sinónimos que hacen referencia al más allá de la frontera del mundo. Por eso, en la medida en que escapa a toda determinación, puede adoptar varias 'máscaras'. En primer lugar, la raíz inconsciente y trascendente del obrar moral. La obra de arte, en efecto, *dice* aquello que desde la experiencia moral no puede decirse, sino actuarse. Pero también, y desde un lenguaje mítico, lo inconsciente hace referencia a eso que cabe llamar lo sagrado. Desde este punto de vista, con la obra de arte irrumpe el misterio de forma festiva en nuestra realidad convivencial: "los dioses hacen acto de presencia en nuestras vidas, cobijándose en el espacio que se les tiene reservado, el templo o la catedral. La arquitectura y la urbanística secularizan desde criterios modernos, esta concepción, dando espacio y territorio al límite mismo del mundo: definen y determinan los sitios, los lugares, los parajes; formalizan la existencia y los conflictos que constituyen nuestra vida en común, la vida en sociedad"<sup>19</sup>. Este punto es importante: el arte (moderno) ha de entenderse como secularización del ámbito de lo sagrado. El mito y el rito se constituyen, así, en la arqueología mítica o religiosa de lo que desde el paradigma crítico, metódico y moderno aparece como 'arte'. Pero queda como problema qué se quiera mentar con la expresión 'secularización'. Se señala por ahora una misma referencia del arte y del mito. Desde el arte (moderno), lo indecible viene a ser el cerco hermético en tanto que raíz inconsciente-trascendente del obrar moral. Desde el mito, lo indecible o inconsciente es el ámbito o el espacio de lo sagrado.

#### 4

Pero cabe preguntarse cómo puede exponerse en la inmanencia del mundo lo inconsciente, trascendente o indecible. Para determinar este modo de exposición, Trías se remite a un pasaje de la *Crítica de la capacidad de juzgar* (parag. 59) en el que Kant diferencia dos modos de exposición de lo inteligible en lo sensible: la imaginativo-esquemática, ampliamente tratada en la *Crítica de la razón pura*, y la imaginativo-simbólica, referida a la obra de arte y a la naturaleza viviente. En el esquema se da una relación de corres-

---

<sup>19</sup> Ibid. pp. 104-105. Este texto prefigura las páginas dedicadas a la arquitectura en *Lógica del límite*, así como el segundo eón de *La edad del espíritu*, aquel que ordena la materia caótica de la primera categoría simbólica para determinar el espacio (el templo) y la hora (la fiesta) del encuentro entre el testigo y la presencia sagrada que sale de su ocultación.

pondencia biunívoca entre el contenido inteligible y la forma que lo representa, o dicho de otro modo, hay adecuación entre la representación sensible y el concepto inteligible. En el símbolo, en cambio, no hay concepto ni idea moral que agote la riqueza semántica de la exposición sensible. Aquello a lo que el símbolo hace referencia no puede ser determinado conceptualmente debido a su naturaleza trascendente. Sólo cabe una tentativa resolución lingüística que dé palabra a ese referente. Tal tentativa es siempre tarea de la filosofía. De hecho, la obra artística constituye la plasmación o configuración de la *idea filosófica* (sobre el mundo, sobre el sujeto, sobre Dios). Pero esa plasmación y configuración, lejos de ser determinante como en la alegoría, es laxa y libre, abriéndose a la interpretación; es más, exigiéndola.

El símbolo, pues, no se funda en la adecuación y conformidad entre lo sensible y lo inteligible, sino en el carácter metafórico o metonímico de la referencia inteligible de lo sensible producida por la imaginación creadora. La obra de arte viene a ser, entonces, símbolo que metonímicamente alude al ser o a lo inconsciente, esto es, símbolo moral o símbolo de *lo moral* (la raíz inconsciente-trascendente del querer). Y esa exposición se produce a través de un decir imaginativo que se refiere, en primer lugar, al mundo, pero que siempre alude, de forma misteriosa, a un plano trascendente de significación: "usa como metáfora lo que nombra, describe o narra: lenguaje que hace referencia siempre a lo que desborda el límite, pero a través de la palabra con la que se da nombre a los aconteceres e historias que forman la trama tribal, comunitaria, social o individual de este mundo"<sup>20</sup>.

Sin embargo, la idea de símbolo, extraída originalmente de las reflexiones de Kant y Goethe, irá tomando, poco a poco, un sentido inaudito. En efecto, a partir de *Lógica del límite*, Trías tratará de pensar el símbolo ontológicamente. De todo ello daremos debida cuenta en el capítulo cuarto.

### C. LA AVENTURA FILOSÓFICA.

La primera parte de este texto, la fenomenología de la experiencia del límite, constituye una exhaustiva investigación sobre las diferentes dimensiones de la experiencia fronteriza, una vez se ha dejado atrás el mundo (flexión indicativa). Esta experiencia encontraría en el propio logos las indicaciones metódicas necesarias: la flexión exclamativa e interrogativa como primer momento de la experiencia fronteriza, la del sujeto erótico erótico-pasio-

---

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 83.

nal polarizado por la belleza; la flexión imperativa; la flexión potencial relativa a lo posible y al futuro (el ámbito de la política), etc.

Nosotros investigaremos en este capítulo tan sólo el momento fundacional de la experiencia fronteriza, aquel que la determina simultáneamente como experiencia ético-estética-ontológica, es decir, las singladuras segunda, tercera y octava de la aventura filosófica. Al empezar la primera de ellas, el límite ha resultado ser lo que la incógnita ( $=x$ ) ocultaba en el inicio del método.

# 1

El sujeto encaramado a los límites del mundo siente, de pronto, vértigo. El vértigo es el *pathos* mediante el cual el sujeto acoge o da cuenta de su situación trágica de frontera. De hecho, el vértigo deja relampaguear la línea o gozne entre el cerco del aparecer y lo que se oculta (el sinmundo). El sujeto del método se halla, pues, en un estado de suspensión entre la mística atracción del abismo y su deseo de permanecer en tierra firme y familiar. Y en esa situación, el vértigo abre y mantiene abierto el doble desplegarse del gozne o frontera, lo que queda 'dentro' y lo que excede y queda 'fuera'. El vértigo, por tanto, acoge en la emoción la experiencia del límite en tanto que tal.

Pero el estado de suspensión del vértigo es un estado inducido o provocado por la aparición de algo que se revela portador del signo mismo (/) que designa a la vez el aparecer y el replegarse. Por ello, el sujeto del método se pregunta qué cosa es esa que tiene la virtud o la virtualidad de sumirle en esa suspensión, de producirle una profunda sacudida en su interior y de mostrarle el límite como límite. Ese objeto o cosa ha de manifestarse como aquello que, en su misma aparición o revelación, muestra a la vez el ámbito de lo encerrado en sí. Este objeto es, por tanto, un objeto singular y extraordinario en relación a las demás apariciones del mundo: algo bello. Y el correlato subjetivo de esta experiencia fronteriza viene a ser el sujeto erótico. De hecho, la experiencia erótico-estética se da en el mismo límite del mundo y funda al sujeto erótico.

La aparición del objeto bello sume, pues, al sujeto del método en el *pathos* del vértigo, y este *pathos* provoca en él, en tanto sujeto erótico, asombro y admiración, es decir, saluda la aparición mediante la flexión exclamativa (!). De hecho, la suspensión del vértigo hace posible la figura lógico-lingüística de la interjección. Pero ésta se prolonga en el signo de interroga-

ción (¿?), ya que el asombro incita al sujeto a preguntarse por el cerco de lo encerrado en sí. Y bien, en esa experiencia del vértigo y la suspensión, del asombro y la interrogación, el sujeto del método alcanza la evidencia firme de su condición fronteriza. El sujeto, en efecto, zarandeado por esta experiencia-límite, puede al fin reflexionarse como sujeto sujetado al límite, habitante del gozne que abre el doble cerco de lo encerrado en sí, o cerco hermético, y de lo que se manifiesta, cerco del aparecer.

### 3

Un objeto 'bello' se le aparece al sujeto del método. El objeto bello es portador del signo (/) que designa tanto al cerco del aparecer como al cerco de lo replegado en sí. Tal aparición funda el sujeto erótico-estético, que acoge la revelación de tal signo de concordancia (/) mediante el *pathos* del vértigo. Y el vértigo, como emoción fronteriza, se da forma lógico-lingüística a través de los signos de exclamación e interrogación. El objeto bello suscita, por tanto, en el fronterizo, asombro, suspensión del juicio e interrogación. Pero la interrogación se orienta en relación a una disyuntiva y alternativa (el doble cerco).

En virtud de la experiencia fronteriza que acabamos de describir, el fronterizo, que, como sabe el sujeto epistémico, se halla situado en un 'mundo interpretado' que le precede y que es, en propiedad, su mundo histórico o su 'situación hermenéutica', puede romper (o flexionar) eso 'Inflexible' y alzarse al ámbito de la libertad. Hölderlin llamaba a ese 'mundo interpretado' 'tendencia natural' y distinguía dos destinos históricos, uno próximo al Origen, fuego del cielo o cerco hermético, y otro orientado hacia el Ocaso, caracterizado por el abandono y aislamiento progresivo del cerco del aparecer a su propia suerte y fortuna, sin la asistencia de lo divino. En cada caso, para el poeta alemán, la tendencia natural había de ser contrarrestada por una 'tendencia cultural' complementaria. Para Trías, siguiendo a Hölderlin, se dibuja, pues, un doble cerco de la fatalidad, y el sujeto del método se pregunta, en este sentido, cómo puede producir un Efecto de Torcedura en ese destino que se le impone. Para nuestro autor, esto significa que el sujeto del método debe investirse como sujeto de acción o sujeto ético. Se trata de encontrar ahora un indicio de una posibilidad de cambio, es decir, de libertad. Pero ¿dónde podría encontrarlo el fronterizo?

Ciertamente, no existe nada en el cerco del aparecer que le oriente en esta su búsqueda. Lo ético no resalta con el carácter de objeto sin-

gular, como lo era en la experiencia erótico-estética. Por ello, se vuelve al interior del *logos* y allí sorprende una flexión que abre un nuevo orden de experiencia, la experiencia ética, que tiene la virtud de abrir, simultáneamente, un hiato ontológico irreductible entre lo que es y lo que debe ser. Esta flexión hace referencia a la forma lingüística imperativa (la Orden Formal Vacía), que exige un cumplimiento absoluto por parte del sujeto del método. En virtud de esta captación del mensaje ético, el fronterizo queda investido como sujeto de acción. De hecho, esa flexión imperativa no dice nada del mundo, sino que ordena actuar.

Por razón de encontrarse en el interior mismo del *logos*, esta flexión constituye para el fronterizo, como para Kant, un hecho lingüístico puro. Sólo que el fronterizo sólo oye una orden, no lo que la orden manda u ordena. Hay, pues, un hiato esencial entre la Pura Forma del imperativo y el contenido ético de la Orden. No hay manera de determinar el contenido de ese 'deber'. Y en ese sentido, el intervalo o hiato que se abre entre la formalidad e la Orden y la materialidad del juicio ético funda el ámbito o espacio de la libertad. Lo que se exige al fronterizo es, así pues, frente a Kant, un alzado al vacío, en virtud del cual el fronterizo puede determinarse en sujeto libre.

Esa experiencia de alzado al límite del mundo en virtud de la orden imperativa mantiene firme la distancia entre el cerco del aparecer y cerco hermético. Ahora bien, se hace preciso señalar ya que esos cercos, en su diferencia y distinción, se abren en razón del gozne o límite que la ley expresa, o que "porque hay un gozne, una bisagra, un límite, por esa razón, 'puede haber', en el modo del mostrarse o del ocultarse, del manifestarse o encerrarse en sí, dos zonas o ámbitos que tienen en el gozne su condición de posibilidad, su razón de ser y su fundamento"<sup>21</sup>. Esa línea topológica es, precisamente, aquella que el fronterizo es y habita. El fronterizo sabe entonces que debe ser fronterizo, esto es, que 'lo que debe hacer' es justamente ajustarse a su propia condición fronteriza. En consecuencia, la orden imperativa se traduce en una doble prohibición: por un lado, la de arrojarse al cerco hermético, atraído por su mística seducción, o afirmar aquél como único cerco existente; por otro, la de dar la espalda a lo sagrado y afirmar el cerco del aparecer como único cerco posible. En consecuencia, debe entenderse por 'bondad' el ajuste del fronterizo con el propio límite y frontera. Se produce bien y justicia si se produce el justo ajustarse del límite y el límite que el propio fronterizo es. Por el contrario, debe entenderse por 'maldad' lo que sucede cuando tal

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 81.

ajuste no llega a producirse. El mal es, de hecho, ocultación u olvido del límite. Pero esta ocultación acontece de dos formas: reduciendo a nada el cerco del aparecer, o reduciendo a nada el cerco hermético.

Ahora bien, la experiencia ética mediatiza el impulso erótico y estético del sujeto por fundirse con la Diosa (Afrodita) o Madre Tierra. En virtud de la mediación de la frase imperativa, se preserva encerrada en su propio Enigma y sólo se puede aspirar a que descorra algunos de sus velos. Por tanto, para Trías, la experiencia fronteriza es aquella que mantiene firme en la distancia los dos cercos extremos, del aparecer y de lo encerrado en sí, en virtud de un tercer cerco limítrofe que abre y funda los anteriores. Y esta experiencia es, en propiedad, una síntesis de las experiencias ética y estética. En virtud de esta síntesis, el cerco hermético se abre de dos modos: el celeste (morada del Zeus más propio) y el terrestre (o morada de la Madre Diosa).

4

El sujeto queda determinado, pues, como sujeto erótico-estético y como sujeto de acción. Las restantes singladuras del texto van dando forma a la doble presión del deseo y el poder (relativa al doble cerco antes expuesto). Pero con ello no queda agotada la experiencia del sujeto. Falta todavía un recorrido en el que el sujeto, ya determinado a la vez como sujeto erótico y sujeto ético, se inviste como sujeto productor de formas bellas. Lo bello, que en la segunda singladura, era padecido, debe ser ahora producido mediante arte y *techne*. Pero en la medida en que se considera como esencialmente indisponible la norma o pauta que hace posible el aparecer mismo de lo bello, la estética se constituye en una estética del límite. De esta forma, la experiencia del arte puede concebirse como una experiencia del límite. Podríamos hablar, pues, de estética del límite.

Para la estética del límite, la belleza tendría en el límite su fundamento. Sería una aparición que, en su mismo aparecer, revelaría el cerco hermético como tal cerco hermético. Con palabras del propio Trías: "sería una aparición proyectada desde el límite que, en su aparecer, revelaría también la otra 'dimensión' (*dimensión 'n'*) que desde el límite se proyecta, el cerco encerrado en sí"<sup>22</sup>. La esencia de la belleza sería, pues, un aparecer alojado en el lugar mismo del límite, un límite en tanto espacio topológico que se despliega, por sus lados, en el cerco del aparecer y el cerco encerrado en sí.

---

<sup>22</sup> *Ibíd.* p. 236.

Igualmente, y en la medida en que el destello de la belleza se produce en el límite, el arte (o *techne*) productor de lo bello tendrá su 'lugar' en el límite. Ahora bien, si la obra misma es bella, entonces tendría que revelar, en su mismo aparecer, la indisponibilidad misma del cerco hermético. De esta forma, la obra de arte sería, al igual que la aparición bella, aparición portadora del signo de concordancia (/).

Y bien, si, para Trías, lo bello tiene lugar en el mismo límite, al encaminarse del aparecer hacia la fuga, el autor lo llama 'lo sublime'. Y si se revela lo que no debe ser revelado, el más allá del límite, se produce de forma inmisericorde 'lo siniestro' o monstruoso. De estas tres categorías había ya dado cuenta el autor en *Lo bello y lo siniestro*. Nos remitimos, pues, al capítulo quinto de la segunda variación para un análisis más detallado.

### C. ÉTICA Y ESTÉTICA EN LÓGICA DEL LÍMITE.

#### 1

Aunque este texto pertenece a un momento lógico posterior al que estamos abordando, sin embargo, sintetiza, a nuestro modo de ver, de forma muy esclarecedora, lo que en este capítulo tratamos de pensar: la raíz ética de la experiencia estética en tanto modo de habitar la frontera, o modo de encarnar la experiencia fronteriza. Dicho de otra manera: se trata de pensar las fuentes éticas (sentimientos de la culpa y del deber) de la experiencia estética (en tanto estética del límite). El pensador español reivindica, por tanto, el irreductible contenido ético que el arte verdadero acierta a exponer o poner en obra, si bien tal contenido es, en ella, únicamente, aludido o sugerido (indirectamente). De hecho, "hay resonancia ética, pero no, en cambio, lección moral ni alegoría 'esquemática' de la moral, ni correspondencia término a término entre imágenes e 'ideas morales', ni fábula moral, sino *comunicación indirecta* a través de la cual *eso silencioso ético 'resuena'*"<sup>23</sup>. De no darse esa 'resonancia ética', la obra de arte se diluye en lo trivial o en lo superfluo. Para Trías, por tanto, ese alzado de lo estético a lo ético da razón del carácter limítrofe del arte. Pero se trata de saber cómo teoriza Trías esa *comunicación indirecta*, y cómo puede ser posible poner en obra lo suprasensible.

---

<sup>23</sup> E. Trías, *Lógica del límite*. p. 390.

El punto de partida de los análisis triasianos lo constituye el célebre aforismo wittgensteiniano según el cual 'ética y estética son lo mismo' (*eins*). Naturalmente, lo que se trata de pensar es esa mismidad, y, pensarla, además, platónicamente, como mismidad dialéctica. ¿Qué es lo quiso decir Wittgenstein al señalar que ética y estética son lo mismo? Para Trías, lo mejor que podemos hacer es acudir a la tradición filosófica en busca de puntos de apoyo teóricos que puedan ayudarnos a descifrarlo y abrir vínculos de unión entre la ética y la estética, que tan frecuentemente aparecen escindidas. Y bien, ¿cuáles vienen a ser esos textos? Trías recurre fundamentalmente al viejo Kant de la *Crítica de la capacidad de juzgar*, en concreto a dos momentos esenciales que constituyen dos valiosísimas indicaciones. Por un lado, Kant señala que la belleza es un 'símbolo moral'; por otro, que la poesía es un 'esquema de lo suprasensible'. Ahora bien, el término 'esquema' de esta expresión no ha de ser entendido aquí del modo como Kant lo aborda en la *Crítica de la razón pura*, es decir, como ámbito de mediación entre el concepto espontáneo del entendimiento y la intuición sensible espacio-temporal. Por el contrario, el 'esquema' remite a esa otra forma de exposición de lo suprasensible en lo sensible que el autor alemán señala en el parágrafo 59 de su obra, en tanto que contrapuesta a tal exposición esquemática. Trías se refiere a la exposición simbólica. Las dos indicaciones antes citadas nos conducen, por tanto, a pensar el sentido del concepto de 'símbolo'.

Como ya había puesto de relieve en *Los límites del mundo*, lo propio del análisis triasiano consiste en hacer del arte y la estética el 'despliegue' simbólico de lo ético. Para el pensador español, de acuerdo con Kant y frente a Hegel, considera que toda exposición artística es simbólica. Símbolo significa una forma del pensar-decir que remite de forma indirecta (metafórica o metonímica) a otro plano (trascendente) de significación como su referencia última. Pero lo característico del símbolo, frente a la alegoría, es que la exposición sensible no logra agotar toda la riqueza semántica de la referencia (en virtud del carácter opaco, duro o inflexible de ésta). ¿Cómo podemos determinar esa referencia?

Para Trías, la referencia última del arte es el cerco hermético o *fondo oscuro positivo* sobre el cual puede destacar toda *forma* artística. Este cerco es un espacio topológico con sentido ontológico, relativo a lo estructuralmente indisponible del ser. Del cerco hermético tenemos originariamente noticia a través de la experiencia ética (sentimiento del deber y de la culpa como



experiencia de la falta). De hecho, lo ético es, en primer lugar, experiencia del hiato ontológico entre el ser y el deber ser en virtud de la Orden Formal Vacía. En efecto, el cerco hermético se rompe por un flanco y el Padre Muerto o los infinitamente muertos agazapados en el cerco de lo encerrado en sí pronuncian un decir que nada dice, pero que ordena (sin que, por otra parte, sepamos qué es lo que ordena). Y bien, esa experiencia del deber y de la culpa, del bien y del mal, que en el trecho ético da lugar a un obrar (moral), puede ser expuesto sensiblemente en el pensar-decir a través del símbolo. Si el sujeto, a través de la experiencia ética, se alza al límite del mundo (al ser en tanto que ser) y escucha la silenciosa voz de detrás de la frontera, allí puede dar forma simbólica a eso contenido (ético) que se le revela. Es decir, por mediación del símbolo estético, eso accesible a través de lo ético, pero silencioso y mudo, puede ser expuesto sensiblemente.

“Lo ‘ético’ señala eso que no puede exponerse ni significarse (en el pensar-decir a través del producir) pero que se experimenta como notificación y testimonio del hiato y del intervalo que separa el lugar del anunciante (en el cerco del aparecer) en relación con la frontera... Pues bien, la exposición estética, simbólica y sensible, tiene esa experiencia ética como *contenido*, como *sustrato*. Todo obrar o producir se alza a lo artístico en tanto resuena (simbólicamente) esa experiencia ética (símbolo moral, esquema de lo suprasensible)... Lo artístico evidencia, en su referencia a lo ético, su inserción en el espacio del límite, en el cerco fronterizo, del cual brota y se proyecta como decir, exponer y producir (*poiein*) a través de un *despliegue simbólico* de ese contenido ético”<sup>24</sup>.

### 3

Trías concibe, pues, el ámbito artístico como modo de exposición simbólico de ‘lo ético’, es decir, de la experiencia del deber y de la culpa. El cerco hermético rompe su mutismo y deja al fronterizo oír una voz imperativa que nada dice, pero que motiva el obrar. Por otra parte, el texto caracteriza ese cerco como el reino del Padre muerto o el de los infinitamente muertos y sepultados. Esos muertos son. Y son en el modo de la ausencia, de la definitiva ausencia. Pues bien, lo propio de la interpretación triasiana va a remitir esa experiencia del deber y de la culpa, no al sujeto (como hace la modernidad y, en general, el cristianismo posnicensiano), sino al ser. Con ello se quiere decir que no es que el sujeto sea deudor (*schuldig*) respecto a un Acreedor que no comparece, sino que esa falta o deuda es ontológica, relativa al ser. De hecho, el ser es ser-con-falta, o, como dirá a partir de *Lógica del límite*,

<sup>24</sup> Ibid. pp. 387-388.

ser-con-límite. El ser va a ser, pues, pro-piamente, límite. Y habrá que hablar entonces del 'ser del límite', como insistirá nuestro autor a partir de *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza*.

Cabe preguntarse, sin embargo, todavía, cómo puede haber comunicación entre dos cercos tan disimétricos como lo son el cerco del aparecer y el cerco de lo replegado en sí. Para Trías, en efecto, el cerco de los que hablan (los vivos) y el cerco de los ausentes (los infinitamente muertos) pueden comunicar en virtud de un tercer cerco, el cerco fronterizo, habitado por cuatro potencias hermenéuticas, *Eros*, *Logos*, *Poíesis* y *Mnemosyne*, que tienen capacidad de acoger la radiación o el centelleo que el cerco hermético emite o proyecta en dirección al cerco fronterizo, donde es acogido por el 'habitante de la frontera'.

#### 4

Desde *Lógica del límite* Trías no cambia en lo esencial la concepción de la experiencia fronteriza que acabamos de exponer. Si acaso, o bien subraya y resalta ciertos aspectos o rasgos de la 'experiencia ética', entendida ahora como un 'acontecimiento *sim-bálico*', en el que lo que acontece es un encuentro (*sim-bálico*) entre el cerco hermético y el cerco del aparecer en el cerco fronterizo; o bien, esa experiencia queda integrada en un entramado categorial que va dando forma lógica, en el desplegarse de la esencia del ser del límite, al cerco fronterizo. De todo ello ya hablaremos en el último capítulo de esta variación.

### TEORÍA DE LA SUBJETIVIDAD

#### 1

La experiencia fronteriza que acabamos de describir viene a ser la experiencia en la que se juega la co-pertenencia del fronterizo con el ser (hablando en términos heideggerianos). Antes de nada, fronterizo no equivale, sin más, o incondicionalmente, a ser humano o a sujeto (tal y como es éste es teorizado desde Descartes hasta Hegel, como 'sujeto sustancial'). El fronterizo no es una 'sustancia'. Tampoco es conciencia trascendental que determina desde una posición privilegiada las diversas dimensiones de la experiencia (como en Kant). Fronterizo es, por el contrario, el mortal que hace la experiencia de los límites del mundo, o del límite que le atraviesa (haciendo de él, precisamente, 'mortal'). El sujeto es, pues, un sujeto escindido. Pero hacer la experiencia de los límites del mundo no es un rasgo metafísico del fronterizo,

sino que es una experiencia que éste *ha de* hacer. La ética deviene, en este sentido, el llegar a ser, por parte del fronterizo, lo que ya es: límite del mundo. Por su parte, arte y filosofía constituyen la consumación de este acceso. O el modo de realizar la propia condición de fronterizo. En efecto, en virtud de la ética (de la 'experiencia ética' o del 'acontecimiento ético'), el fronterizo se alza a los límites del mundo y allí acoge la revelación del cerco hermético, que ha descendido desde su repliegue en sí hasta el límite del mundo. El arte da forma sensible a ese encuentro y la filosofía, una forma lógico-lingüística. De hecho, sólo se es propiamente habitante de la frontera configurando o manifestando el espacio del gozne o bisagra (entre el cerco del aparecer y el cerco hermético). Y en la medida en que configura, da forma o muestra el límite del mundo, el fronterizo *hace* o *dice* verdad, ya que 'verdad' viene a ser entendida, a partir de *Lógica del límite*, no como adecuación o conformidad del pensamiento a la cosa (concepción tradicional o metafísica), ni como desvelamiento del Ser (concepción heideggeriana), sino como mostración del gozne, bisagra o límite entre lo que puede aparecer y lo que debe permanecer oculto, entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Habitar la frontera vendrá a significar, pues, devenir un acorde de lo discorde, o un ajuste que mantiene lo disimétrico y disonante como tal. Habitar la frontera es, pues, habitar el país del dolor:

“¿Qué es el dolor? El dolor desgarrar. Es el desgarrar. Con todo, no desgarrar en astillas que se desparrraman. Ciertamente el dolor desgarrar desjuntando, separa, pero de modo que, al mismo tiempo, reúne todo en sí. En tanto que separación, su desgarrar es, a la vez, el tirar que, como trazo primero, abriendo de pronto el espacio, dibuja y junta lo que se mantiene separado en la dis-junción. El dolor en el desgarrar es lo unitivo que reúne y separa. El dolor es la juntura del desgarrar. Ella es umbral. Ella lleva a término el Entre, el Medio de los dos que están separados en él. El dolor junta el desgarramiento de la Diferencia. El dolor es la Diferencia misma”<sup>25</sup>.

## 2

El sujeto es un sujeto escindido. Pero a partir de *La edad del espíritu*, Trías piensa esa escisión como las dos partes separadas de un misma realidad simbólica que sólo en el encuentro acontecen como *símbolo*. Como veremos más detalladamente en el último capítulo de esta variación, Trías comprenderá desde entonces la experiencia ética moderna, particularmente, el imperativo categórico kantiano o la llamada 'voz de la conciencia', como el modo de acontecer, en la 'época de la gran ocultación' (término procedente

---

<sup>25</sup>Citado en H. Mujica, *La palabra inicial*, p. 148.

del shiísmo duodecimano, pero que le sirve a Trías para determinar un aspecto esencial de la modernidad: la ocultación del simbolismo), el encuentro simbólico (o mejor: *sim-bálico*) entre la parte disponible y manifiesta del sujeto (aquello que designamos con el pronombre 'yo') y aquella otra parte que se repliega en el cerco hermético (el *daímon*). La matriz de esta concepción del sujeto será, hasta cierto punto, la del sufismo de Ibn Arabí. Ahora bien, lo que nos interesa señalar ahora es que tal encuentro, suscitado tanto por una 'conversión' del *daímon* hacia el habitante de la frontera y la co-relativa 'conversión' del mortal hacia su *daímon*, acontece en el límite del mundo, espacio fronterizo que une-y-escinde el cerco hermético y el cerco del aparecer. De todo ello daremos cuenta más detallada en el capítulo octavo.

## CAPÍTULO CUARTO

### LÓGICA DEL LÍMITE: LÍMITE Y SÍMBOLO

#### DE LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE A LA LÓGICA DEL LÍMITE

##### 1

Desde la segunda sinfonía de *Los límites del mundo* ('Crítica de la transparencia pura') y la segunda parte de *La aventura filosófica* ('Ensayo de una lógica del límite'), Trías viene insistiendo en que el recorrido fenomenológico de la experiencia del límite (el recorrido por parte del fronterizo -sujeto sujeta-do al límite- a través de diversos mundos o singladuras hasta que llega a aquello que lo define: el límite<sup>1</sup>) está orientado, como culminación de la reflexión filosófica, hacia una posible 'lógica del límite'<sup>2</sup>. Ahora bien, si en los textos citados, esta tarea lógica no pasa de ser mero esbozo, 'tiento' o ensayo, en la obra que avanza esa pretensión en su mismo título (*Lógica del límite*) comienza a desplegarse en toda su complejidad. En efecto, si tomamos en consideración las publicaciones que siguen a la obra citada, cabe interpretar ésta como texto inaugural de un triple recorrido lógico, o primera parte de una trilogía centrada en el ser del límite y en el *logos* simbólico que a ese límite 'co-responde'.

En efecto, tras *Lógica del límite* aparecen *La edad del espíritu*, *La razón fronteriza* y *Ética y condición humana*, textos que permanecen fieles a la

---

<sup>1</sup> Una vez recorridos estos trechos podemos reflexionar acerca de lo que cabe entender por 'camino' o 'método'. El significado de este término no se reduce al que ofrece la filosofía moderna. Trías ha hecho, en este sentido, la experiencia heideggeriana del pensar. Heidegger, en efecto, caracteriza el camino como "lo que nos permite llegar (*gelingen*), esto es, llegar a aquello que tiende (*langt*) hacia nosotros, y que nos de-manda (*be-langt*)... El *Be-lang*, la Demanda: lo que alcanza a nuestra esencia, la solicita y la deja así llegar adonde pertenece. El camino es lo que nos deja llegar a aquello que nos de-manda": M. Heidegger, *Del camino al habla*, p. 176. El límite es, pues, aquello que, llamándonos, tiende un camino o método por el que el pensamiento mismo puede acceder a él.

<sup>2</sup> Si el concepto de límite procedía, en *Los límites del mundo* y *La aventura filosófica*, de la modernidad crítica (Kant y Wittgenstein), a partir de *Lógica del límite*, la propia recreación del concepto le da ocasión de confrontarse con los conceptos hegelianos de *Grenze* y *Schranke*. En *Lógica del límite*, esta confrontación tiene lugar a la hora de determinar el sentido del concepto 'metafísico' de finitud. Op. cit., pp. 329-332. Pero en *La razón fronteriza*, se extiende sobre el problema. Allí comenta que, si, para Hegel, el límite es la unión de un algo y su negación, para él, "el otro al cual el límite se refiere, que es otro en relación al cerco del aparecer, o al mundo, debe pensarse de forma reflexiva y positivo, a modo de alteridad que la propia naturaleza y esencia del límite exige y postula". Op. cit., pp. 51-52.

perspectiva, giro o viraje en la comprensión del límite iniciada con *Lógica del límite*, y que permite agruparlas como un bloque textual frente a los precedentes *Los límites del mundo* y *La aventura filosófica*, de carácter fenomenológico (o nuevos discursos del método). Este viraje venía interpretado, en esas obras, como un saltar de la mostración o evidenciación del límite en tanto experiencia del fronterizo, al despliegue 'lógico' del límite como límite, gozne, bisagra o línea proyectiva. Una vez logrado el acceso fenomenológico al límite, importa, en efecto, a la filosofía, mostrar el modo como éste se despliega. El límite aparece, entonces, como espacio topológico (positivo y afirmativo)<sup>3</sup> que proyecta desde sí, en su doble diferenciarse, un doble cerco. Trías insiste, de hecho, en que todo límite lo es siempre respecto de dos campos o ámbitos que hallan en él su espacio de conjunción-disyunción. Estos dos cercos serán el cerco del aparecer y el cerco de lo encerrado en sí, que entre sí están infinitamente separados, pero que pueden comunicarse en virtud de un tercer cerco, más originario: el cerco fronterizo. Así, lo propio de una *lógica del límite* va a ser la concepción del cerco del aparecer y el cerco hermético como proyecciones del *limes* o espacio fronterizo. Dicho de otro modo: se trata ahora de mirar el límite de lenguaje y mundo, no como final (*telos*) de una aventura filosófica, sino, una vez ya en él, de canto, como límite, como ámbito originario (mismidad) que, en cuanto tal, abre, en su despliegue, un doble cerco: el cerco del aparecer y el cerco hermético (o de lo encerrado en sí). Ello significa que, respecto al modo como se concebía la labor al final de *La aventura filosófica*, el pensamiento ha de atravesar ese espacio limítrofe que se va manifestando en varias 'esferas': esferas fenomenológica, ontológica, topológica y filosófica. Se trata de atender, por tanto, ontológicamente, a ese misterioso signo de concordancia y escisión (/).

## 2

El esquema formal de esta filosofía del límite (fenomenología y lógica) procede, como se ve, de Hegel, con quien Trías se mide casi desde el principio de su trayectoria intelectual. Ahora bien, en razón de los compromisos ontológicos asumidos por el pensador barcelonés, fenomenología y lógica se van a decir de otra manera (a la hegeliana), y, en consecuencia, afectará a la posibilidad de que esta filosofía del límite pueda (o no) considerarse

---

<sup>3</sup> Desde las primeras páginas de *Lógica del límite*, el autor insiste en la analogía de ese espacio fronterizo (positivamente considerado) con el *limes* del Imperio Romano: una franja de territorio en la que afincaba el ejército imperial con objeto de defenderlo con las armas y cultivarlo.

como 'sistema' (en sentido hegeliano), o a la de entender 'sistema' de otra manera (a la de Hegel). De hecho, el concepto de sistema y la necesidad de recrearlo para nuestro tiempo (como propuesta positiva frente al vacío filosófico contemporáneo) es algo en lo que viene insistiendo Trías desde la publicación de *Lógica del límite*. Conviene, por ello, dedicar un espacio a debatir el problema.

No se trata ahora, sin embargo, de recordar el sentido del proyecto filosófico de Hegel. Por el contrario, nuestro propósito consiste únicamente en subrayar aquellos puntos esenciales de discrepancia de la filosofía triasiana respecto del idealismo absoluto. Y para ello, convendría, quizás, retroceder a ese magnífico texto que es *Drama e identidad*, en el que, por primera vez, Trías toma distancia del sistema hegeliano. Allí, nuestro autor pone el dedo sobre la llaga y expone con toda lucidez cuál es el compromiso ontológico asumido por Hegel y que, para aquél, resulta absolutamente inaceptable: la identidad de la identidad y la no-identidad, o la identidad de concepto y cosa, de pensamiento y realidad, o la derivación de la existencia a partir de la esencia. La fenomenología vendría a ser, entonces, el viaje (o años de andanzas y peregrinaciones) a través del cual, la Idea va tomando medida de sí misma hasta que, al final, se reconoce precisamente como Idea. Esa identidad sería, a la vez, punto de partida y de retorno del recorrido, principio y fin del viaje. La lógica, en cambio, sería una exploración de todo el ámbito de posibilidades de la propia Idea, una indagación de su propia interioridad. Y Trías se va a detener, a partir de su libro *Lógica del límite*, pero, sobre todo, en *La razón fronteriza*, en aquel fragmento de la 'doctrina de la esencia' que, para él, constituye el núcleo teórico esencial de toda la *Ciencia de la lógica*. En él, en efecto, Hegel procede a derivar la 'existencia' a partir de la 'reflexión'. En un principio, señala, aquélla es lo 'pre-supuesto' por ésta. Pero, en un segundo momento, y mediante un espléndido *tour de force*, el pensador alemán muestra cómo eso mismo presupuesto por la reflexión (el ser) es aquello que la reflexión misma 'pone' delante de sí. La conocida expresión 'todo lo real es racional y todo lo racional, real', de su *Filosofía del derecho*, viene a incidir en el mismo compromiso ontológico: la derivación de realidad y existencia a partir de la Idea suprema, o Idea de lo Absoluto.

'Sistema', entonces, quiere decir reducción del ser y el saber a un único fundamento, la Idea. Realidad y saber se van constituyendo en un mismo y único proceso. Y en consecuencia, la progresiva deducción de conceptos unos de otros en el plano lógico deviene, a la vez y en el mismo sen-

tido, el despliegue del orden interno y esencial, de naturaleza conceptual, de la realidad. En este marco teórico, se explica la orientación clara y conscientemente enciclopédica del sistema hegeliano como voluntad de llevar a cabo y de dar cumplida cuenta de este programa o proyecto: la derivación de la realidad y de todas las ramas del saber a partir de la idea de Absoluto.

3

Ahora bien, para Trías, como viene mostrando ya desde *Drama e identidad*, el *logos* no se identifica con el ser, tal y como supone Hegel, sino que, por el contrario, hay algo (=x) que se sustrae estructuralmente al pensar-decir y a sus posibilidades o capacidades de concepción. En efecto, el ser no es sólo su despliegue y manifestación, sino que algo del ser (=x) se repliega en sí en un espléndido autoolvido. Una ontología que se hace cargo de esta escisión 'i-rremediable' (entre el *logos* y el ser) es, por ello, una ontología trágica. Pero la filosofía occidental se ha caracterizado históricamente, en sus líneas directrices, como voluntad de ocultación de este hiato onto/lógico. La historia de la filosofía, desde Aristóteles a Hegel, es, en efecto, la historia de un modelo de razón que trata de suturar o domesticar lo trágico, siendo 'lo trágico', precisamente, el hiato que se abre entre el *logos* y el ser, límite que atraviesa el pensar-decir, y por el cual el concepto no se identifica con el ser.

En este sentido, Trías señala que Hegel lleva a su culminación este modelo no trágico de razón. Esta forma de *logos* se remonta al 'concepto lógico' que Aristóteles determina en el *Organon*, y al que corresponde un modelo de saber como 'episteme', según razonamientos y silogismos, que el filósofo griego analiza en sus *Segundos Analíticos*. Sin embargo, esta identidad de pensar y ser aparece ya, por primera vez, en la filosofía occidental, con Parménides. Parménides pone, de hecho, para nuestro autor, de una vez para siempre, las bases del pensamiento occidental, de manera que cabe definir ontológicamente a Occidente como aquella decisión que compromete la totalidad del ser y la totalidad del pensar, o que identifica el ser y el *logos* (pensar-decir). Este compromiso cerrará, ya desde el mismo Parménides a Aristóteles, y desde Aristóteles a Hegel, la posibilidad de abrirse al ser que excede el ser del *logos*, indisponible, inapropiable e inconcebible. Para nuestro autor, sin embargo, lo propio de Oriente será precisamente ese abrirse a aquello abismal que carece de todo fundamento. Lo 'natural', en Oriente, será justamente esa apertura a lo otro del pensar-decir<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Trías recrea aquí la teoría hölderliniana sobre el destino griego y el moderno, que sirvió de base a la sexta singladura de *La aventura filosófica: Círculo hermenéutico y círculo especulativo*.



Ahora bien, para Trías, ese principio oriental, relativo a un ser que excede el ser del *logos*, o que anonada las capacidades lógicas (de *logos*) para disponer y controlar el ser, acosa a la razón occidental en los tiempos de crisis: en el último Platón (cuando sólo consigue establecer un fundamento firme para el alma y la ciudad en un Bien que está 'más allá de la esencia'<sup>5</sup>), en el crepúsculo del pensamiento antiguo (gnosticismo valentiniano y neoplatonismo<sup>6</sup>) o tras el derrumbe del sistema hegeliano (el viejo Schelling). De hecho, la filosofía del último Schelling (*Philosophie der Mythologie, Philosophie der Offenbarung*) va a gozar de un papel cada vez más determinante en la génesis de la filosofía del límite. En efecto, Schelling va a recordar, inmediatamente después del ocaso del idealismo absoluto, esa raíz sin fundamento que está 'más allá de la esencia', que la trasciende y la desborda, y que toda esencia presupone. El viejo idealista va a descubrir, en efecto, ese inaceptable *tour de force* de la lógica hegeliana (de la que hemos hablado unas líneas más arriba), y va a distinguir entre esencia (lo que es, *Washeit* o *quididad*) y existencia (el hecho de que algo sea o exista, *Existenz*). Para Schelling, así, adelantándose siempre a la reflexión, subsiste e insiste un ser que no puede ser determinado ni concebido por la razón, sino que, por el contrario, ésta siempre lo presupone. La razón no puede en ningún caso 'poner-lo' (como sostiene Hegel), sino que siempre se encuentra con él. Y bien, ese ser es caracterizado por Schelling como ciego (*blinlings*), abandonado (*gelassenes*), inconcebible (*unvordenkliches Seyn*). Para él, pues, el *logos* no puede apropiarse y agotar esa dimensión del ser que se sustrae estructuralmente a él. De ahí que inicie un interesantísimo diálogo filosófico con la mitología y la religión revelada (el cristianismo). Este diálogo constituirá la parte positiva de su filosofía. Por el contrario, la filosofía de corte idealista será caracterizada como filosofía negativa. Filosofía positiva y filosofía negativa constituyen, sin embargo, el todo de la filosofía. No se puede reducir una a otra, ni se puede prescindir de ninguna de ellas. Ambas son necesarias para el edificio de la filosofía, en la medida en que la filosofía constituye un sistema : el ideal-realismo.

#### 4

Y bien, Trías va a integrar los elementos fundamentales de la filosofía de Schelling (la crítica al punto central de la lógica hegeliana arriba

<sup>5</sup> Recuérdese que en torno a este Bien 'más allá de la esencia' (el Bien como condición trascendente de idealidad) había girado *El artista y la ciudad*.

<sup>6</sup> Recuérdese la insistencia triasiana en el gnosticismo valentiniano en *La memoria perdida de las cosas*.

reseñado; la distinción entre esencia y existencia; el sincero diálogo con la mitología y la religión; la concepción del ser como ser inconcebible) en su propia filosofía del límite (noción procedente de la modernidad crítica: Kant y Wittgenstein), en la que el límite viene a ser aquel espacio fronterizo que une-y-escinde pensar-decir y ser (inapropiable, indisponible). No se trata, pues, de dar razón a la tradición neoplatónica, o al *logos oriental*, frente a Hegel y el racionalismo occidental, sino de continuar los esfuerzos integradores de Schelling. Trías ve en la noción de límite la posibilidad de llevar a cabo esa integración. El límite (límite de lenguaje y mundo) deviene, como tuvimos ocasión de mostrar en el primer capítulo, la única evidencia metódica que puede dar fundamento hoy a la ontología. No se trata ya, pues, de identificar el ser con el principio racional (como hace la filosofía moderna, pero, en general, el mundo occidental desde Parménides), ni con el sustrato ontológico que excede los límites del mundo (como hace la religión o la teosofía). Por el contrario, se trata de definir el ser precisamente como límite entre el pensamiento (*logos*) y ese excedente ontológico indisponible. En este sentido, límite sería aquel espacio fronterizo, entendido como el 'ser en tanto que ser' de la tradición ('ser del límite'), que se desplegaría o desbordaría en dos cercos, cerco del aparecer y cerco hermético. O dicho de otro modo: el límite sería aquel *limes* del que derivaría el ser del cerco del aparecer (lo manifiesto) y el ser del cerco hermético (lo inapropiable e indisponible)<sup>7</sup>.

Ahora bien, en tanto que límite, el ser ha de ser definido como ser-en-falta o ser-con-falta. No se trata, pues, de incidir e insistir en el hecho, que la filosofía constata desde siempre, de que hay un límite en nuestro conocimiento, o de que nuestra capacidad racional es limitada. Tampoco se trata de insistir en nuestra finitud (el existente como ser *culpable* -*schuldig*) frente a la infinitud del ser. Como mostraremos en el apartado cinco del parágrafo dedicado a analizar la interpretación triasiana de la ontología del límite como superación de la metafísica, algo le falta al fronterizo porque algo le falta al propio ser (como límite). De lo que se trata, pues, es de concebir ontológicamente esa falta que nos determina: la falta es la falta misma del ser. Por un lado, como una proyección de ese 'ser del límite', tendríamos el lado de 'acá' del límite, aquello manifiesto y revelado, decible y cognoscible. Pero por el otro, como otra proyección del cerco fronterizo, hacia el *otro* lado, tendríamos

<sup>7</sup> Trías parece remitirse a los dos sentidos del verbo 'ser': como existencial y como cópula. El límite es el ser en tanto que ser en estos dos sentidos: como existente (previo al *logos*) y cómo cópula. Pero cópula, ¿de qué? De los dos cercos que él mismo, en su carácter de límite, genera y escinde.

el 'allá', aquello que le falta al ser mismo. Ahora bien, esa ausencia sería positiva, afirmativa, sería una falta realmente existente, de la que, en el lado de 'acá', tendríamos noticia por la conciencia de la falta o de la deuda, y que sólo por medio del símbolo podría (ex)ponerse. De hecho, para Trías, ambas partes se anhelan una a la otra, y sólo en el cerco fronterizo tendría lugar el encuentro, encuentro que transfiguraría la totalidad del ser. Ese espacio fronterizo, como lugar de encuentro entre las dos proyecciones del límite (en la medida en que todo límite lo es siempre respecto de dos), sería entonces un espacio pasional y lógico. Pasión y *logos* se dirían ontológicamente del ser (más originariamente que del fronterizo mismo)<sup>8</sup>. Que la pasión se diga del ser quiere decir, en primer lugar, que el ser (en tanto límite) padece su propia falta. Que el *logos* se diga del ser quiere decir que esta falta solamente puede ser saldada mediante un *logos* que selle la unidad (trágica, problemática) del ser. Como veremos, este *logos*, lógicamente previo al *logos apofántico*, privilegiado por la tradición, será el *símbolo* o *logos simbólico*.

## 5

Pues bien, en este sentido, fenomenología y lógica se van a decir de otra manera a la hegeliana. Por un lado, la fenomenología de la experiencia del límite consiste en un recorrido por los diversos tramos de experiencia de un ser concebido como ser sujetado al límite (fronterizo). La experiencia fronteriza (ética, estética) determina al fronterizo como fronterizo. Al final de este recorrido, sin embargo, el límite aparece como límite (entre mundo y sinmundo). Pero después se hace preciso mostrar el límite, no como el lugar(sinlugar) en relación al cual puede determinarse una aventura, sino de canto, el límite como límite. Éste viene a ser, entonces, espacio fronterizo que une-y-escinde el cerco del aparecer y el cerco hermético. Lo propio de la filosofía triasiana será, pues, la concepción topológica del límite como espacio de conjunción-disyunción de lo que aparece y de lo que se repliega, del *logos* y de la cosa.

La lógica del límite, por tanto, toma como punto de partida la concepción del límite como 'el ser en tanto que ser' de la tradición filosófica. Ese límite lo sería entre el *logos* (pensar-decir) y aquello que no puede ser nunca dicho ni conocido: referente de silencio. Y el 'en tanto que' de la expresión quiere designar, justamente, ese espacio fronterizo, gozne o bisagra, que posibilita el desbordamiento y despliegue del ser en lo que se muestra y apa-

---

<sup>8</sup> De todos estos aspectos nos ocuparemos en el capítulo octavo de la presente variación.

rece (el cerco del aparecer) y en lo que se sustrae a la presencia (el cerco hermético), esto es, el espacio originario del que derivan el ser del cerco del aparecer (lo manifiesto) y el ser del cerco encerrado en sí (lo sustraído a toda revelación):

“El ser en tanto que ser es aquel que permite diferenciar ambos cercos extremos y concederles su especificidad y diferencia, y a la vez permite conjugarlos y diferenciarlos. *Luego ese espacio fronterizo es el que queda nombrado como el titular de ese ser en tanto que ser buscado por Aristóteles*. El ser, como ser, es ese límite, esa frontera, ese espacio desde el cual pueden determinarse las ontologías regionales o especiales, relativas al cerco del aparecer (mundo) y al cerco hermético (dios). Luego ése es el espacio de la cópula. Sólo que esa cópula no es el Sujeto o el Hombre, como cree el Kant del *Opus postumum*, sino el cerco fronterizo, habitado por dáimones y hermeneutas (Hermes), ámbito al cual puede alzarse el fronterizo”<sup>9</sup>.

Y bien, ese límite entre el *logos* y la ‘cosa’, entendido como el ‘ser en tanto que ser’ de la tradición, será concebido, a partir de *La edad del espíritu*, como ‘ser del límite’. Y de esta expresión, Trías destacará el valor semántico del genitivo en su doble sentido, objetivo y subjetivo. Ser y límite se ‘co-responden’ entre sí: de ahí la basculación entre topología y ontología que recorre esta etapa.

## 6

El límite es, pues, límite entre el *logos* (pensar-decir) y el ser que se repliega en sí, entre lo categorial y lo trascendental. Ambos cercos son proyecciones de ese límite originario. Ahora bien, ¿qué entiende Trías aquí por *logos*? Trías va a entender por *logos* (lo categorial), el *logos apofántico* de la tradición. Tal *logos* se da ‘forma lógica’ en el concepto. Y al concepto le corresponde una idea del saber como *episteme*, según inferencias, razonamientos y silogismos.

Ahora bien, el *logos apofántico* de la tradición no agota todo el ámbito lógico. De hecho, como ya dimos cuenta en el tercer capítulo, nuestro autor piensa que “no es lo mismo *logos* que *razón*. El *logos* es el distintivo mismo del sujeto *humano*, lo que le identifica y capacita como humano. Y ese *logos* se manifiesta y desparrama en una multitud, compleja y abigarrada, de eso que el Wittgenstein más maduro llamó los ‘juegos lingüísticos’”<sup>10</sup>. Si asimilamos el *logos apofántico* a lo que la modernidad llama *razón*, tenemos que, para Trías, esa modalidad de *logos* constituye tan sólo un ‘juego lingüístico’.

<sup>9</sup> Ibid. p. 303.

<sup>10</sup> E. Trías, “La religión del espíritu”, en *Pensar la religión*, pp. 65-78, p. 78.

Y quizás no sea ése el más originario. Por ello, se hace necesario indagar aquella forma de *logos* adecuada (=que corresponde) al límite como espacio ontológico.

'Lógica del límite' puede concebirse, así, o bien como *lógica del límite*, o bien como *lógica del límite*. En cualquiera de los dos casos, Trías advierte que el término 'lógica' ha de entenderse al margen de su significado específico. Como buen platónico, el autor rehuye cualquier tecnicismo. '*Lógica del límite*' significa que se aborda una reflexión en torno al *logos* (pensar-decir), en concreto, en torno a un *logos* que tiene en el límite su raíz y fundamento (ontológico), o que, mostrándolo, le 'co-rresponde' (en la medida en que, brotando de él, se hace cargo de él, poniendo de manifiesto la disimetría entre los cercos extremos). Por *lógica del límite* se entiende, pues, la demostración de un espacio de lenguaje (pensar-decir) que se produce en el límite.

Pero 'lógica del límite' también puede ser leída como '*lógica del límite*'. En este caso, se entiende que el límite, concebido como el 'ser en tanto que ser', puede darse desde sí, desde su mismidad, su propia lógica, su propio *logos*. El límite no sería, entonces, simplemente, el 'objeto' de la filosofía, sino que, en virtud de su capacidad 're-flexiva', sería igualmente el sujeto de la misma. El ser mismo se transfiguraría en *logos*. Pero ese *logos* no será el *logos apofántico* de la tradición, sino el *logos simbólico*. El *logos simbólico* es, en efecto, aquel capaz de unir y escindir, en formas y figuras (simbólicas), ambos cercos. De hecho, la forma o figura simbólica (el símbolo), como 'forma lógica' del límite, expresaría la verdad del ser que es límite y frontera. En efecto, símbolo, en un principio, sería aquella forma, con toda su carga material, que el pensar-decir se da para 'de-signar', desde el espacio lógico-lingüístico, lo que se repliega en sí (el enigma, el cerco hermético). El símbolo exige, en consecuencia, una lectura ontológica que hay que considerar. De hecho, tiene tres dimensiones que vienen a 'co-responder' con las tres dimensiones del ser: 1) la parte simbolizante del símbolo (estética, sensible, material); 2) lo simbolizado en el símbolo (su horizonte de sentido que, en último término, se repliega en sí); y 3) el enlace imaginativo que permite la unificación de ese previo desdoblamiento. Como pondrá de relieve el autor en varias ocasiones, símbolo es, en rigor, *sym-bolon*, un 'lanzar conjuntamente' dos partes escindidas que hallan en su acoplamiento el justo ajustarse de la verdad. Este acoplamiento o conformidad se dará (su) lugar en el espacio-luz.

Pero el pleno sentido de la expresión 'lógica del límite' ha de buscarse en la intersección entre las dos posibilidades de lectura analizadas. 'Lógica del límite' viene a significar, así, reflexión o repliegue del *logos* sobre sí, de manera que revele, de forma transparente, en el símbolo la forma de acoger y figurar la condición limítrofe del 'ser en tanto ser'<sup>11</sup>. El símbolo constituye, entonces, la dimensión radical y originaria del *logos*. La prueba de ello vendría dada por la conversión o transfiguración del 'ser del límite' en símbolo y la correlativa conversión del *logos* simbólico en ser. Y a la conformidad del *logos* simbólico y del espacio fronterizo, Trías la llama 'verdad', pues "verdad no es *aletheia* relativa a un núcleo de 'densidad' que se 'aligera' (Heidegger) sino *mediación* figurativo-simbólica del ser que es límite y frontera: perpetua custodia del carácter de bisagra y gozne del ser en tanto que ser mediante la figuración lógico-lingüística de lo simbólico"<sup>12</sup>.

## 7

En conclusión, con *Lógica del límite*, Trías intenta esclarecer el espacio de una ontología que gravita en torno a la idea de límite, pero no de un límite negativo con respecto al decir, o 'semáforo en rojo' (como insiste la modernidad crítica desde Kant hasta Wittgenstein), sino positivamente concebido como espacio de conjunción-disyunción de los cercos extremos. Ese espacio fronterizo, no solamente escinde y separa, sino que también une y pone en comunicación. De hecho, se trata de recordar a la modernidad esa dimensión positiva del límite como espacio de conjunción. Esa dimensión positiva la cumple, precisamente, el símbolo.

Y bien, lo propio de la ontología del límite es que define ese límite como lo que la tradición, desde Aristóteles, llama 'ser en tanto que ser'. Si el ser es límite, entonces se despliega en tres cercos que se presionan entre sí: el cerco del aparecer, el cerco hermético y el cerco que une-y-escinde los dos cercos extremos: el cerco fronterizo. Y, de nuevo, si el ser es límite (*onto-*), el *logos* (-*logía*) que a ese ser 'co-rresponde' es el *logos simbólico*, que, a su vez, se despliega en parte simbolizante (material, sensible, estética), parte simbolizada (la referencia de aquélla) y conjugación simbólica de la parte simbolizante y la simbolizada. El gran avance de *Lógica del límite* será la comprensión de ese *logos* como lógicamente anterior al *logos apofántico* de la tradición. Estética del límite vendrá a ser, así, una génesis ideal (en sentido idealista) del

<sup>11</sup> Para Trías, el *logos* puede llegar a ser transparente para sí mismo en su condición de límite y frontera.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 532.

'mundo' y el *logos apofántico* a partir del *logos simbólico sensible* (arte). Y una vez determinado el ser ('ser del límite') y el símbolo como *logos* limítrofe, se impone definir qué pueda entenderse por verdad: mostración del hiato onto/lógico entre pensar-decir y ser. Como se señala en *La razón fronteriza*:

"El despliegue del ser del límite hace referencia a lo onto-lógico del ser; el despliegue del símbolo, a lo onto-lógico (en su dimensión de *logos* simbólico). Ambos determinan lo ontológico en su forma acaso más accesible, o cuyo privilegio es de carácter metodológico; respecto a ello es la filosofía necesaria *mediación reflexiva*. Lo que en la religión, o en el culto religioso, o a través de formas artísticas, comparece de modo inmediato puede llegar a ser concebido, en el plano de la reflexión racional, a través de la filosofía; de una filosofía que sea capaz de articular su paradigma de racionalidad con la insoslayable evidencia del ser del límite, o de la condición fronteriza. Una filosofía, en suma, que presente como propuesta una *razón fronteriza* abierta al acontecer simbólico"<sup>13</sup>.

## 8

La lógica del límite aborda, por tanto, la exploración de la verdad ontológica del arte, de la religión y de la filosofía. Arte, religión y filosofía son, como se sabe, las tres formas en que se despliega el espíritu absoluto hegeliano. Para Hegel, el ser es espíritu y su verdad, idea espiritual. El arte intuye esa idea y le da exposición sensible. Pero la verdad sensible del arte es superada por la representación religiosa, a medio camino entre la intuición sensible del arte y el concepto racional. A su vez, ésta es superada por el concepto absoluto de la filosofía. Sin embargo, en Hegel, el ser, la idea espiritual, es siempre la misma. Al final del recorrido, la idea vuelve a sí misma después de haberlo recorrido todo. Para Trías, en cambio, arte, religión y filosofía son tres modos de decir o hacer verdad, cuya mismidad/diferencia debe ser pensada en el seno de una ontología que reconozca que hay algo del ser (=x) que se sustrae estructuralmente al *logos* (pensar-decir), y que, por tanto, ser (la 'cosa en sí' kantiana, el enigma, el dios replegado en sí) y pensar-decir (*logos*) pueden pensarse como dos cercos disimétricos que hallan en el límite (el ser *en tanto que* ser) un espacio inestable de conjunción-disyunción. En suma: arte, religión y filosofía deben remitirse a una 'onto/logía' para la que el ser es siempre excedente respecto de toda apropiación 'lógica'. Cabe inferir de esto que porque existe esta disimetría (porque hay límite), hay arte, religión y filosofía. Pero si ello es así, debemos preguntarnos a continuación qué es lo que distingue estas 'manifestaciones de la verdad'. Trías propone en *Lógica del límite* la siguiente estructuración:

<sup>13</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, pp. 62-63

ARTE	Exploración del cerco del aparecer	Estética del límite
FILOSOFÍA	Exploración del cerco fronterizo	Ontología del límite
RELIGIÓN	Exploración del cerco hermético	Religión dentro del límite.

El arte procede a una formalización del 'cerco del aparecer' en la que la referencia al 'cerco hermético' es metonímica. La religión, a su vez, lleva a cabo el despliegue simbólico con referencia expresa a lo que se halla allende el límite, esto es, revela el misterio o el cerco hermético en su condición de tal. Por último, la filosofía, como ontología del límite, tratará de mostrar la verdad del límite como espacio que une-y-escinde el cerco del aparecer del cerco hermético o cerco de lo sagrado, es decir, avanzará una concepción del ser (como ser del límite), de *logos* (como símbolo) y de verdad como mostración del límite o espacio fronterizo.

Ahora bien, si en *Lógica del límite*, Trías piensa espacialmente (topológicamente) el símbolo, a partir de *La edad del espíritu*, éste aparece temporalizado o pensado desde su dimensión verbal. El símbolo será interpretado como un 'lanzar conjuntamente' la parte simbolizante (lo material) y la parte simbolizada (la referencia de sentido). El símbolo, como acontecimiento, vendría a ser, entonces, el justo ajustarse en el límite de ambas partes, o sutura (trágica, problemática) de esa escisión. En este sentido, la verdad filosófica de la religión, el arte y la filosofía quedarán integradas en un acontecimiento espiritual que abarca, no sólo la historia de las religiones positivas, sino también formas culturales que desde el Renacimiento son relegadas a un segundo plano (la magia, la alegoría barroca, la filosofía especulativa), así como el arte y la estética. La historia constituye, entonces, un 'relato' que narra la esencial historicidad del encuentro 'sim-bálico' entre la parte sensible y material del símbolo, y aquella que, en última instancia, se repliega en sí.

En este marco temporal e histórico, símbolos son tanto las formas sensibles del arte como el relato mítico y la ceremonia ritual-cultural. En un principio, la *religatio* entre el cerco del aparecer y el cerco hermético se da bajo la forma de la religión. Pero con la consumación del 'acontecimiento simbólico', allá por los siglos XII-XIV de la historia europea, se inicia otra



época o 'edad', caracterizada como 'el tiempo de la gran ocultación', en la que lo que se oculta es el simbolismo. La razón tal y como se entiende desde Descartes comienza a sustituir a la revelación religiosa en su capacidad por dotar de sentido al mundo. Es ella la que comienza a dominar y controlar el escenario visible y manifiesto que acapara el imaginario social y cultural. Sin embargo, lo sagrado no desaparece o se destruye por ello; simplemente se mantiene oculto o inhibido. Subsiste en el inconsciente cultural e histórico. De hecho, a partir del siglo XVIII el arte sucede a la magia renacentista y a la alegoría barroca como espacio que asume la función del simbolismo desde el triunfo de la Razón: comunicar ambos cercos.

Por su parte, la filosofía es siempre, respecto de ambas, 're-flección' o pliegue del pensamiento sobre su propia condición de posibilidad en relación a un ser siempre excedente (el cerco de lo sagrado), es decir, como mostración del espacio fronterizo en el que se unen-y-escinden los dos cercos extremos: cerco del aparecer y cerco hermético. En *La razón fronteriza*, la filosofía aparecerá como una teoría de conocimiento que recrea, desde los principios teóricos de la filosofía del límite, la noción tradicional de verdad. Allí estos principios se concebirán bajo la formas de un triángulo ontológico: ser del límite, razón fronteriza y simbolismo.

## LA DIMENSIÓN ONTOLÓGICA DEL SÍMBOLO: EL SÍMBOLO Y LO SAGRADO.

### 1

Como venimos viendo, Trías sostiene que el *logos* es, en su dimensión radical, simbólico. En efecto, el *logos* del ser del límite viene a ser el símbolo: lugar lógico-ontológico de juntura, gozne o bisagra, entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. El símbolo viene a ser la irrupción del cerco hermético en el cerco del aparecer, dando forma expositiva a ese cerco que estructuralmente se sustrae a toda revelación. E insistamos en la diferencia entre símbolo y concepto. El símbolo, en efecto, es, conjunción, cópula entre los dos cercos, pero también mantiene lo sagrado en su aureola de misterio, sustrayéndose a la revelación y fugándose hacia lo inconcebible e indisponible. Precisamente porque algo (=x) se sustrae a la revelación, el símbolo es la forma lógica que da forma a un ser limítrofe: no agota, como el concepto, todo el ámbito de la cosa, sino que muestra cómo, en último término, la cosa se repliega en sí. En el símbolo, pues, resuena lo encerrado en sí, tanto su in-

directa mostración como su constitutivo repliegue. De hecho, más allá del límite se extiende aquello que, en última instancia, se revela inapropiable e 'inconcebible'. La 'cosa' se repliega en sí y sólo deja detrás como rastro o huella el límite. Luego algo del símbolo resiste a revelarse<sup>14</sup>. Por tanto, el símbolo viene a ser un acorde en lo disorde, o una conjugación, en lo dislocado del gozne, del cerco del aparecer y el cerco hermético. En ello, se va a distinguir esencialmente el símbolo del concepto especulativo hegeliano, siendo éste último, concepción que en su despliegue en el juicio y silogismo, penetra y agota el ámbito total de la cosa hasta devenir Saber Absoluto que toma cuerpo en el mundo<sup>15</sup>.

## 2

¿A qué autor o autores va a mirar Trías para construir su concepto de símbolo? Fundamentalmente a Kant, como ya hemos mostrado en capítulos anteriores. En efecto, Trías se viene remitiendo, desde *Filosofía del futuro* y *Los límites del mundo*, a aquel pasaje de la *Crítica de la capacidad de juzgar* (parág. 59) en el que Kant diferencia dos modos de exposición de lo inteligible en lo sensible: la imaginativo-esquemática, ampliamente tratada en la *Crítica de la razón pura*, y la imaginativo-simbólica, referida a la obra de arte y a la naturaleza viviente. En el esquema se da una correspondencia biunívoca entre el contenido inteligible y la forma que lo representa, o dicho de otro modo, hay adecuación entre la representación sensible y el concepto inteligible. Por el contrario, en el símbolo no hay concepto ni idea moral que agote la riqueza significativa de la exposición sensible. Aquello a lo que el símbolo hace referencia no puede ser determinado conceptualmente debido a su naturaleza trascendente. De hecho, el símbolo hace siempre referencia libre y laxa a las ideas-problemáticas (Dios, alma, mundo) que cuelgan de los límites del mundo. De ahí que el símbolo nos arrastre siempre a la conversación, a la interpretación. O que la exija. A este respecto, Trías comenta que lo paradójico del símbolo estriba en eso: en que aquello a lo cual alude no puede ser determinado con claridad y precisión.

En el ámbito estético, el símbolo se va a diferenciar de la alegoría, como también puso de manifiesto nuestro autor en *Filosofía del futuro* re-

<sup>14</sup> Trías apunta que "lo que se piensa y concibe del símbolo queda siempre transcendido por éste. De no ser así el símbolo se resuelve en alegoría". E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 353.

<sup>15</sup> Gadamer opone a la concepción hegeliana del sentido y la verdad "la idea de que lo simbólico, y en particular lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación". H.G.Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 87. Trías procede a una lectura ontológica del símbolo.

creando el pensamiento estético de Goethe. Goethe, en efecto, distingue símbolo de alegoría. Con ello abre un espacio de reflexión genuinamente romántico que aquí no vamos a recordar<sup>16</sup>. Por alegoría entiende el poeta alemán una estricta correlación entre significante y significado, entre la realidad sensible y el concepto al que se adecua<sup>17</sup>. En cambio, el símbolo se caracteriza porque el contenido inteligible es de una esencial indeterminación que desborda siempre toda determinación conceptual<sup>18</sup>. Este carácter simbólico define a la obra de arte. De hecho, Trías llega al concepto de 'símbolo' a través del debate que mantiene en la segunda variación con la estética<sup>19</sup>. En *Filosofía del futuro* señala las raíces místicas del símbolo estético. Sólo que, como veremos, el filósofo español exige una consideración del símbolo que vaya más allá del ámbito (moderno, subjetivista) de la estética, e, incluso de una teoría crítica de la cultura (Cassirer), para acceder a un sentido ontológico irrenunciable.

### 3

Gadamer ha insistido de diversas formas en ese exceso de sentido que permite caracterizar a la obra de arte como símbolo (y que, para Trías, hace referencia a contenidos de carácter cognoscitivo o moral, como ya subrayó en *Filosofía del futuro*). Para el filósofo alemán, en efecto, la inagotabilidad semántica de la obra de arte, su exceso de sentido, la distingue frente a toda transferencia al concepto<sup>20</sup>. Él habla de la 'actualidad intemporal' del arte, lo cual implica que la expectativa de sentido que hace que la obra tenga un significado para nosotros no pueda consumarse nunca plenamente. Esta tesis se opone, así, a la definición hegeliana del arte como 'aparición sensible de la Idea'. En tanto se defina el arte de esta forma, se presupone, en efecto, que es posible ir más allá de este modo de aparecer lo verdadero y que lo pensado filosóficamente en la Idea es justamente la forma más alta y adecuada

<sup>16</sup> Todorov, *Teorías del símbolo*, Monte-Ávila

<sup>17</sup> "Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einem Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und and an demselben auszusprechen sie". Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 1112, p. 192.

<sup>18</sup> „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und erreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe". *Ibíd.* 1113, p. 192.

<sup>19</sup> Estas breves indicaciones nos sirven para señalar cómo *no* concibe Trías el término 'símbolo'. En primer lugar, no tiene el sentido en que lo usa la filosofía analítica o postanalítica, es decir, no es una 'función lógica'. Tampoco remite a una instancia psicológica, sea freudiana o lacaniana. Más adelante abordaremos la polémica con la concepción del símbolo de Cassirer.

<sup>20</sup> H.G.Gadamer, "Estética y hermenéutica", en *Estética y hermenéutica*, pp. 55-62, p. 61.

da de aprehender la verdad. En otras palabras: la concepción del arte como 'apariencia sensible de la Idea' va de la mano con la tesis idealista según la cual, el arte es ya una forma de pasado.

Gadamer se va a preguntar dónde radica el exceso de sentido que define a la obra de arte, pues "la significatividad inherente a lo bello del arte, de la obra de arte, consiste en un remitir a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal"<sup>21</sup>. Lo que se trata de saber es, evidentemente, en qué consiste ese remitir. Y Gadamer va a decir que consiste en "un indicar, un mostrar en una dirección que pide que se la interprete; pero, también, un ocultarse de lo mostrado en esta dirección. Lo que se puede interpretar es, pues, lo multívoco"<sup>22</sup>. Esto significa que, frente a la concepción hegeliana del arte, no es una mera revelación de sentido lo que se lleva a cabo en la experiencia artística. En efecto, Gadamer es bien consciente de que se le debe a Heidegger la posibilidad abierta al pensamiento de sustraerse a la concepción idealista del sentido, y de percibir la verdad que nos habla desde el arte en el doble movimiento de descubrir, desocultar y revelar, por un lado, y del ocultamiento y el retiro, por otro. En la experiencia artística, pues, junto al desocultar e, inseparable de él, se da la experiencia de un ocultamiento y un encubrimiento esenciales<sup>23</sup>. Esta idea entraña que en la experiencia estética hay algo más que una mera revelación de sentido. Y este 'algo más' no es sino la experiencia de la obra como un *factum*, como un 'esto' que opone una resistencia insuperable contra toda expectativa de sentido que se considere superior. El punto más débil de la estética hegeliana consiste, precisamente, en no ver que el encuentro con la manifestación de la verdad sólo tiene lugar en lo particular de la obra de arte, en la experiencia de la obra como obra.

Pero, para Gadamer, la significatividad de la obra no sólo reside en el hecho de que remite a algo como su significado, sino también en el de que en ella está de algún modo aquello mismo a lo que remite, esto es, lo hace presente. Tal es la paradoja del símbolo: que en él tiene lugar una remisión que, a la vez, materializa en sí mismo, e incluso garantiza el significado al que remite. De este modo, como ya señalaba Platón en *El Banquete*, "un símbolo es aquello en lo que se reconoce algo, del mismo modo que el anfitrión reconoce al huésped la *tessera hospitalis*"<sup>24</sup>. Lo que se produce en el símbolo

<sup>21</sup> H.G.Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 84-85.

<sup>22</sup> H.G.Gadamer, "Poetizar e interpretar", en *Estética y hermenéutica*, pp. 73-80, p. 76.

<sup>23</sup> H.G.Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p.89.

<sup>24</sup> H.G.Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 113.

es, pues, un 're-conocimiento', no en el sentido de que vuelvo a ver algo que ya conocía, sino en el de que reconozco algo como lo que ya he visto una vez. En el símbolo se da, por ello, un crecimiento de familiaridad, un crecimiento en el ser. En la experiencia del arte como símbolo se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre. La experiencia de lo bello es, por tanto, la evocación de un orden íntegro. Y Trías va a extraer consecuencias inauditas de esta última idea.

4

Que el símbolo sea, para Trías, la figura lógica del límite significa, pues, no sólo que el símbolo implica un remitir o un indicar hacia algo que se oculta, sino que aquello a lo cual remite y que se oculta se manifiesta de algún modo en la figura simbólica, precisamente en cuanto que es algo que se oculta y se fuga hacia lo replegado en sí. "Por símbolo se entiende aquí un signo en el cual queda expresada la radical disimetría y no conmensurabilidad entre el significante y lo que con el se pretende significar. El referente del símbolo es, pues, inconmensurable (se cierra en el cerco hermético)"<sup>25</sup>, lo cual supone que jamás podrá ser esclarecido de forma plena (como pretende Hegel), dando lugar, por tanto, a la recreación o variación sin fin final de dicha figura.

Pero Trías exige dar un paso más allá en la concepción del símbolo (y de las variaciones o recreaciones que exige) en dirección a la ontología. "Hay que atreverse a pensar el símbolo en términos ontológicos"<sup>26</sup>. La originalidad de nuestro autor residiría, por tanto, en esta consideración ontológica del símbolo. Ello le aparta, por de pronto, de la concepción del símbolo propia de Cassirer, por cuanto éste sólo contempla la operación subjetiva y trascendental que hace posible la forma simbólica. Cassirer se remite al concepto de símbolo tal y como Kant y Goethe lo entienden<sup>27</sup>. "Su excesivamente rápida liquidación del 'realismo metafísico' le impide comprender que el símbolo articula-y-escinde esas 'operaciones' y lo que 'se repliega en sí' (una 'cosa' que jamás puede pensarse como *presencia*)"<sup>28</sup>. Para Trías, en consecuencia, el símbolo vendría a ser el modo lógico (de *logos*) de acogida y configuración de ese cerco que se repliega en sí, es decir, el lugar lógico-ontológico de

<sup>25</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 60, n.1.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 275, n.2.

<sup>27</sup> Naumann ha estudiado la relación entre la concepción del símbolo de Goethe y Cassirer. B. Naumann, *Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe*, Wilhelm Fink, München, 1998

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 97, n. 13.

juntura y gozne entre el cerco encerrado en sí y el cerco del aparecer, siendo aquél el referente de este último. Esta consideración nos sirve de puente para abordar la polémica con Hegel en relación al símbolo.

5

Trías, en efecto, critica la concepción hegeliana del símbolo. Pero ¿dónde habla Hegel de símbolo? El filósofo alemán lo hace en su estética, como primer momento artístico y religioso del despliegue del espíritu absoluto. Allí, Hegel divide la idea estética en tres formas que son, a su vez, tres épocas del arte, cada una de las cuales se corresponde con la hegemonía de un determinado arte. Las tres grandes formas son: el arte simbólico, el clásico y el cristiano-romántico, a las cuales corresponden, respectivamente, la hegemonía de la arquitectura (arte simbólico), la escultura (arte clásico), y la pintura y la música (arte cristiano-romántico). Con la poesía y la literatura, en general, nos situamos en el límite mismo entre arte y pensamiento filosófico que atraviesa todas las épocas.

Como se ve, en las *Lecciones de Estética*, el símbolo, o la exposición simbólica, no gozan de especial privilegio. Por el contrario, Hegel lo recluye en las formas más primitivas de arte y religión. Constituye, en efecto, tan sólo la primera fase del despliegue histórico de la idea estética, aquella que se corresponde con los pueblos de Oriente (Irán, India, Israel, Egipto). El símbolo no es, por tanto, ni lo característico ni lo definitorio, ni del arte clásico ni del arte cristiano-romántico. Si la esencia del arte clásico (y su forma de arte correspondiente: la escultura) consiste en *presentar* la Idea a través de la configuración, la del arte cristiano-romántico interioriza esa presentación en el modo de la *representación* pictórica, o en el plano de la *expresión* musical. La razón de la exclusión del simbolismo como propio del arte puede verse en el compromiso ontológico del sistema hegeliano. En efecto, Hegel parte de una liminar identidad entre la identidad y la no-identidad, entre el ser y el pensar, que constituye el horizonte lógico-ontológico del despliegue histórico de la Idea. Y bien, frente a la filosofía hegeliana de la absoluta revelación del cerco hermético en nosotros a través de la razón filosófica, Trías piensa que ese cerco no sale nunca radicalmente de su encierro, sino que resiste a su propia revelación. Algo del ser (=x) se sustrae, en efecto, a toda manifestación: su lado oculto, replegado en sí. Y sólo el símbolo es capaz de dar razón de este lado oculto del ser. Eso significa proseguir el célebre 'paso atrás' heideggeriano al pensamiento presocrático (sentencia de Anaximandro, poema de

Parménides, etc), en dirección a ese *logos simbólico* que precede o que subyace al *logos apofántico* griego.

6

Hemos dicho que Trías exige una concepción ontológica del símbolo como irrupción del cerco hermético en el cerco del aparecer. Ahora bien, si en *Lógica del límite*, nuestro filósofo piensa el símbolo desde una topología del ser, a partir de *La edad del espíritu* y, particularmente, en *La razón fronteriza*, el ser (ser del límite) es entendido verbalmente como acontecer, en el que lo que acontece es el encaje simbólico o, mejor dicho, 'sim-bálico', entre el cerco de lo sagrado y el cerco del aparecer, entre la presencia sagrada (que sale de su ocultación) y el testigo (que asciende a los límites del mundo). La concepción ontológica del símbolo, el acontecimiento simbólico, atiende, así pues, a la historicidad de un encuentro que, en virtud del ser del límite, involucra, por un lado, al cerco hermético y, por otro, al cerco del aparecer (en tanto proyecciones suyas). Una interviene como la parte simbolizante del símbolo (el fragmento disponible). La otra, como aquella (sustraída del cerco del aparecer) a la cual remite esa parte disponible para colmar su sentido. Entre ambas se establece una relación de mutuo deseo y apetencia. La historicidad de este encuentro trágico y problemático constituye el sentido propio de la historia. La historia es, pues, en primer lugar, historia del acontecimiento simbólico. Y *La edad del espíritu* es el relato que narra la historicidad del mismo.

De lo que nos vamos a ocupar ahora es de cómo Trías accede desde la lógica de las formas simbólicas a la religión en cuanto simbolismo. Antes de nada, la reivindicación del cerco hermético como espacio ontológico le coloca en un plano de discusión con la modernidad. Pero todo radica en cómo entendamos ese cerco. El siguiente apartado tratará de aclararlo.

**DEL ARTE A LA RELIGIÓN:  
EL DEBATE CON LA MODERNIDAD.**

1

El arte constituye una formalización simbólica del cerco del aparecer en la que la referencia al cerco hermético es metonímica. Pero la verdad del arte ancla su raíz en el mito y la religión. Para Trías, la consideración ontológica del símbolo exige el desfondamiento del arte en la religión, como

señala en las páginas finales de *Lógica del límite*<sup>29</sup>, y ello va a implicar una profunda 'des-construcción' de la modernidad, lo cual va a requerir, en un segundo momento, una recreación de la historia de Occidente.

En suma, la filosofía del límite quiere mostrar su fuerza y su capacidad interpretativa debatiéndose con el espacio lógico de la modernidad. Se trata de proponer a nuestra época, después de agotado el impulso de la modernidad, un *logos* (pensar-decir) dialógico y hermenéutico que se haga cargo del límite entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. La tarea no consiste, pues, en invertir la estructura 'razón/sinrazón' de la modernidad para defender los derechos de las sombras excluidas frente a los de la luz. De la esterilidad de este camino es lúcidamente consciente el autor desde un texto tan juvenil como *Filosofía y Carnaval*. Lo que se cuestiona es, más bien, el modelo de razón que se autoafirma excluyendo, es decir, separando las sombras de la luz (la razón de la sinrazón). Para ello, Trías va a realizar una profunda genealogía de la razón moderna, entendiendo por tal aquella que comienza a imponerse en Europa con Descartes y que con Kant halla su auto-esclarecimiento ilustrado. Esta forma de razón constituye, para Trías, la arqueología conceptual de lo que se ha venido en llamar posmodernismo o posmodernidad, que, para él, no significa otra cosa que el derrumbamiento absoluto del cerco hermético sobre el cerco del aparecer, es decir, el desencantamiento del mundo (Weber) y la desaparición de todo horizonte de sentido. El pensador español parte, pues, de la conciencia de que el proyecto moderno que desde Descartes a Hegel guía a la filosofía conduce inexorablemente al nihilismo. Nietzsche extrae de esta orientación moderna su inapelable consecuencia. Ha muerto Dios pero en su caída, ha arrastrado también el espacio de lo sagrado, borrándose entonces el propio horizonte, línea o frontera que a modo de gozne articulaba ese cerco con nuestro mundo. Lo que se celebra, pues, en la época de la muerte de Dios, es la sustitución de las cosas por las palabras, de las sustancias por los conceptos, y, en última instancia, conceptos y palabras por imágenes y simulacros (Baudrillard).

Para esta razón, la ciencia es paradigma del saber. Ello ha traído al primer plano de la discusión filosófica la teoría de la ciencia, la lógica y el análisis del lenguaje. Nosotros no discutiremos aquí sus aciertos o sus desa-

---

<sup>29</sup> "En última instancia todo el cerco del aparecer como *despliegue estético* podría hallar, en su conjunción de artes ambientales y apofánticas, o de presencia *in efigie* y de sustitución de *iconos* por relatos (míticos o proféticos), su fundamentación en esta apertura religioso-simbólica del cerco hermético, a modo de gran despliegue sinfónico de lo sagrado en el mundo, del cerco hermético en el cerco del aparecer". E. Trías, *Lógica del límite*, p. 517.



ciertos. Pero sí señalaremos que esta decisión comporta la exclusión (su sombra, en lenguaje triasiano) de todo lo que excede o rebasa el horizonte cognoscitivo de los procedimientos cuantificadores de la razón metódica. Para la modernidad, fuera de la ciencia, en efecto, no cabe hablar de 'verdad'. Y en consecuencia, se excluye como conocimiento tanto la religión (el ámbito de lo santo y lo sagrado) como el arte. De hecho, la modernidad concibe o entiende la primera como una actitud irracional que puede explicarse y comprenderse desde una razón inmanente, en virtud de las miserias psíquicas o socioeconómicas del hombre. Para Marx, por ejemplo, la religión es ideología y falsa conciencia, expresión del llanto de la criatura oprimida. Para él, si la esencia del hombre es el trabajo, la religión es expresión de la alienación social en una cultura escindida. Para Freud, en cambio, es una ilusión que restituye la indigencia psíquica del hombre, y sin la que difícilmente podría éste sobrellevar las calamidades de la vida. En otros casos, la religión se comprende como expresión de la necesidad de autoengaño y de mentira del ser humano. En definitiva, la modernidad pretende dar razón de lo sagrado y de la religión fuera de ellos mismos, desde una razón inmanente que ha decidido ya de antemano su horizonte de sentido. La religión, así, es conducida hasta el tribunal de la razón con el fin de ser interrogada y examinada. Y es que esta razón es poco sensible para la verdad ontológica de la experiencia religiosa. Para la razón moderna, en efecto, el ámbito de lo sagrado se rechaza como lo excluido, la sombra de cuya exorcización surge la idea misma de razón que se defiende (razón, por otra parte, adulta y responsable de un sujeto que se sabe mayor de edad). O es concebida como superstición (término de origen latino que significa supervivencia de algo periclitado u obsoleto) que impide al sujeto ascender a la edad de la razón. Se dibuja el siguiente gráfico:

CIENCIA - RAZÓN - SUJETO RACIONAL Y LIBRE.

---

RELIGIÓN - SINRAZÓN - SUJETO MENOR DE EDAD.

Nos movemos, pues, en el esquema ilustrado de la asimilación de infancia, locura y estadios primitivos de desarrollo, caracterizados por el primado de la imaginación, la sumisión a las creencias religiosas, etc. Ahora bien, simultáneamente a la exclusión de la religión por parte de la razón ilustrada, tiene lugar una progresiva toma de conciencia del arte como una dimensión autónoma de la experiencia humana. En épocas anteriores, el des-

tino del arte había sido el de vehículo de transmisión para los iletrados de las verdades de la Biblia (como recuerda Gadamer), o bien el de catarsis moral (en el racionalismo francés). Con la Ilustración, sin embargo, el arte se emancipa respecto de la religión, dando lugar, precisamente, a lo que hoy denominamos arte<sup>30</sup>. Pero, junto con el arte, nace su forma de conciencia correlativa: la estética. La primera la escribe Baumgarten, que reservaba este nombre para el 'conocimiento sensible' (aquella área problemática del conocimiento en el racionalismo), pero es con Kant con quien recibe el desde entonces habitual estatus de reflexión teórica sobre el arte y la belleza. Ahora bien, como ha señalado la hermenéutica contemporánea, la conciencia estética constituye una actitud complementaria del cientificismo moderno<sup>31</sup>. En efecto, el arte en la modernidad deviene objeto de una experiencia subjetiva y, por tanto, privada de toda relación con la verdad, y ello en la medida en que se considera que sólo la ciencia está en disposición de decir qué es y qué no es conocimiento verdadero.

## A. PENSAR EL ARTE

### 1

Lo que llamamos arte tiene, pues, su acta de nacimiento en el siglo XVIII, en plena Ilustración, movimiento orientado a iluminar y clarificar las diversas dimensiones de la experiencia (y su respectiva especificidad) por una razón que se sabe llegada a la mayoría de edad. El arte nace, pues, en el momento en que gana autonomía respecto de la religión, la ciencia y la moral. De ahí que, para Trías, hablar de 'arte moderno' sea, en cierto modo, un pleonismo, ya que la idea misma de arte es esencialmente moderna. En efecto, como nos recuerda Gadamer, el arte clásico jamás se concibió a sí mismo como 'arte' sino como una producción que encontraba su 'lugar natural' en un determinado ámbito (bien secular, bien religioso) de la vida. Además, esta 'producción' recibía el nombre de 'bellas artes' para diferenciarlas de aquellas otras artes (mecánicas), más cercanas a nuestra idea de 'técnica', en tanto que producción artesanal e industrial. Y en este sentido, cabe afirmar que "desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte, comenzó la gran revolución artística moderna"<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> De ahí que para Trías, hablar de 'arte moderno' sea, en cierto modo, un pleonismo, ya que la idea misma de arte es esencialmente moderna. E. Trías, *Lógica del límite*, pp. 260-263.

<sup>31</sup> G. Vattimo, "Arte", en *Más allá de la interpretación*, pp. 103-121, p. 105.

<sup>32</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 46-60, p. 60.

Ahora bien, en el romanticismo, el arte cobra conciencia de que no puede constituirse como tal sin referencia a aquello mismo que la razón ilustrada, perseguidora implacable de la superstición y lo sagrado, había excluido y rechazado como su sombra. Si el desarrollo del arte como fenómeno específico aparece ligado a su emancipación respecto de la religión, la investigación sobre el significado y la especificidad de la experiencia estética remite al ámbito de la religión y el mito. En cierto modo, cabe decir que el romanticismo es la toma de conciencia de que el arte no puede constituirse como tal sin una referencia a eso mismo, lo sagrado, que tiene que desmitificar e iluminar por deber ilustrado. De hecho, el fragmento conocido como *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* testimonia, como apunta acertadamente Vattimo<sup>33</sup>, que se podía haber interpretado el kantismo de otra forma a la del cientificismo positivista decimonónico, y era, acentuando la relación entre arte y religión, pero no para proponer un puro y simple retorno a tales raíces, sino para articular una mitología poética que heredase los contenidos y las tareas propios de la religión como religión secularizada. La tesis que se impuso, sin embargo, fue la de entender que el 'progreso' para el arte consistía en la especialización de la experiencia estética frente a la indebida mescolanza con otras actividades y esferas de intereses. De ahí que, para Trías, este conflicto haya convertido a la estética en la cruz de la modernidad, o en el lugar donde se juega la crisis misma del pensamiento moderno. En efecto, el arte nace crucificado entre la ciencia y la religión. Como producto ilustrado, el arte tiende hacia la revelación absoluta de todo lo que se sustrae a presencia (lo secreto, lo sagrado), pero también reconoce que no puede producirse si no es en comunicación con ese mismo sustrato oscuro y replegado en sí. Esta íntima contradicción define la doble dirección que sigue el arte en la modernidad: como religión del arte (romanticismo) y como disolución del mismo en la pura reflexión (Movimiento Moderno). De hecho, para Trías, si el siglo XIX se orienta por la vía del 'arte inspirado del genio', el XX, lo hace, prioritariamente, por la vía de la 'técnicencia', es decir, de la reflexión. La tesis hegeliana de la 'muerte del arte' puede valer, entonces, como acertado pronóstico hermenéutico del arte de vanguardia, en el que la manifestación sensible queda absorbida por la reflexión teórica que la avala y precede. La obra de arte, en efecto, antes que obra de arte, aparece como obra cubista o constructivista, surrealista o dadaísta, neoclásica o dodecafónica. El arte pierde, así, su carácter material o sensible y retrocede al marco conceptual que lo

---

<sup>33</sup> G. Vattimo, "Arte", en *Más allá de la interpretación*, p. 108.

instituye. Y ello en razón de que el arte moderno, por imperativo ilustrado, pretende, a toda costa, hacer visible o manifiesto el núcleo del cual deriva la producción artística.

Así pues, el arte moderno queda crucificado entre la ciencia y la religión. Pero Trías eleva esta descripción histórica a normativa teórica. En consecuencia, sólo si la obra es capaz de exhibir esta cruz o aspa que la atraviesa y define (como arte moderno que es), o da forma figurativa a esa cruz, puede elevarse al rango de arte (moderno), de manera que la obra sea, a la vez, sagrada y profana, secularizadora y mística. Es decir, el arte se cumple como arte si se instala en ese gozne que articula y escinde el cerco del aparecer y el cerco hermético: "el gran arte exhibe su contradicción inmanente: se alza sin nostalgia hasta lo sagrado, a la vez que expresa la tendencia ilustrada relativa a la radical clarificación de su ámbito o de su dominio. Cuando se da esa exposición de la contradicción insoluble, entonces el arte cumple con la doble exigencia de adecuarse al tiempo histórico (modernidad en otoño) y de alzarse hasta el límite (de lo sagrado y secreto)"<sup>34</sup>. Por el contrario, si esa tensión se rompe, si la obra se sumerge en la noche religiosa sin voluntad apofántica de ilustración, o si se disuelve de forma autosatisfecha en la glorificación tecnocientífica, no se realiza como arte. La estética del límite que Trías propone se distancia, por consiguiente, tanto de un arte desplomado en pura técnica (o en lo trivial, o en lo carente de contenido) que no se alza hacia el límite relativo a lo inapropiable e indisponible, como de un arte que se fuga allende el límite queriendo saltar, evitando la mediación del gozne, hacia el ámbito metafísico y metalingüístico. Ahora bien, si "verdad o error se deciden en esa posibilidad de dejar abierto ese carácter (disimétrico, tenso, relacional) del cerco fronterizo en relación con lo que 'puede decirse' (mundo) y lo que 'debe callarse' (referente de silencio en el que se agazapan 'los muertos')"<sup>35</sup>, qué duda cabe que la obra de arte que muestra el límite (ex)pone en obra la verdad (Heidegger), permitiendo que sea experimentada en el juicio de lo bello o de lo sublime. Y bien, para Trías, sólo un modo lógico o lógico-lingüístico (de carácter ontológico) hace posible configurar o dar forma a este gozne que es siempre desgarramiento interno: el símbolo. El símbolo es, pues, el modo a través del cual es posible exponer, en lo sensible, la dimensión sagrada del cerco hermético. El arte, en efecto, trae a presencia real lo sagrado dando a ésta el estatuto de un referente al que remite siempre de

---

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 259.

<sup>35</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 266.

forma metonímica y elíptica., pues lo sagrado es eso: el referente. Esta apertura al simbolismo es, precisamente, la propuesta estética que Trías lanza como posible espacio artístico para el futuro, una vez consumado el otoño de la modernidad en arte y estética. De hecho, esta orientación hacia el simbolismo la ve plasmada en la evolución de arquitectos como Le Corbusier y en los análisis teóricos de Giedion, tan cercano, por otra parte, a la trayectoria artística del primero<sup>36</sup>. Pero –y esto es ya una reflexión del que escribe estas páginas– ¿no cabría encontrar esta recuperación del simbolismo también en la música, que junto con la arquitectura constituyen las artes fronterizas? En efecto, después del exacerbado racionalismo de la escuela de Darmstadt, ¿no habría una vuelta al simbolismo: Rautavaara, Dutilleux, Sotelo, Stockhausen, Messiaen, etc?

## 2

Por tanto, al inmolar su (ficticia) autonomía en manos de la doble heteronomía de la religión y la ciencia, el arte muestra una verdad más originaria que la verdad del enunciado: la aporía del límite. Para Trías, la obra de arte moderna debe ser un producto secularizador que, sin embargo, calma su sed en el manantial sagrado que por vocación ilustrada porfía por cegar o sellar. Una obra será arte, pues, si expresa esa contradicción que crucifica al arte moderno, es decir, si trae a presencia real lo sagrado como el referente que, aunque oculto y sustraído en tiempos de ocultación, sigue vigente. En efecto, el arte (moderno) remite siempre a lo sagrado, si bien de forma metonímica y elíptica. Primero, somete lo excesivamente edificado a una tremenda autopsia o trepanación, pero ello con objeto de que, a partir de ese proceso, resplandezca una forma a través de la cual se haga presente y patente lo sagrado. “Pues lo sagrado es eso: el referente. Sin él el arte se sumerge en la marea incontenible de lo que Nietzsche supo conceptualizar como *nihilismo*”<sup>37</sup>. Cabe decir, por tanto, que el símbolo artístico muestra su esencial vinculación con la religión: “todo verdadero arte es religioso, en tanto logra salvar un objeto, un ente, al transfigurarlos simbólicamente mediante su alzado

<sup>36</sup> E. Trías, “Estética del símbolo”, en *Pensar la religión*, pp. 125-134. En este artículo, además, Trías señala la singularidad de la reflexión romántica sobre el símbolo dentro de la tradición occidental, en la medida en que se piensa en “su verdadera dimensión, la dimensión ontológica” (p. 131). No es que Trías remita su concepción del símbolo a los románticos. No es que conciba a los románticos como predecesores de su pensamiento. Trías señala que tanto su propia reflexión sobre el símbolo, como la llevada a cabo por los románticos, *apuntan, indican* lo mismo: la dimensión ontológica del símbolo.

<sup>37</sup> E. Trías, “El símbolo y lo sagrado”, en *Pensar la religión*, pp. 113-123, p. 20.

al espacio fronterizo que comunica con el cerco de lo sagrado"<sup>38</sup>. Pero entonces, el arte, como símbolo, pone en cuestión el 'postulado inmanentista' (M. Sacristán) de la razón moderna, consistente en partir de la premisa de que no hay nada que trascienda el ejercicio de la razón. De hecho, el programa ilustrado (que Hegel lleva a su plena consumación) consiste en querer que todo lo real comparezca ante el tribunal de la razón, o en querer que todo lo que hay entre en una razón que sacrifica el sustrato sagrado y el lado nocturno del ser. Y si el arte (moderno) quiere ser arte, debe instalarse en esa zona liminar que une-y-escinde el cerco de lo sagrado (del que dan cuenta las religiones positivas) y el cerco del aparecer (colonizado e interpretado por la ciencia y la tecnología). Para Trías, esto significa que el arte (moderno) es memoria de una forma de *logos* ocultada por la modernidad desde Descartes, pero que es lógicamente anterior al *logos apofántico* que ésta tiende a privilegiar: el *logos* figurativo-simbólico. De hecho, el texto sostiene que el *logos* es, en su dimensión radical y originaria, figurativo-simbólico.

### 3

Y bien, para Trías, el arte constituye la exposición de un *logos* (pensar-decir) lógicamente anterior al *logos* apofántico privilegiado por la modernidad desde Descartes hasta Wittgenstein. Por ello, puede indicarnos el camino hacia la teorización de un espacio 'lógico' válido para el pensamiento filosófico contemporáneo, en un momento en que la metafísica ha hecho crisis y aquél deriva hacia posiciones *débiles* que se revelan estériles para pensar la complejidad de la existencia. Se trata, pues, de proponer, para nuestro tiempo, un *logos* simbólico que se haga cargo del espacio de mediación que comunique la sensibilidad tradicional con respecto a lo sagrado y la capacidad mostrada por la razón moderna de conocer y colonizar el cerco del aparecer, esto es, se trata de abrir un ámbito fronterizo que permita la circulación hermenéutica entre cielo y tierra, entre mortales e inmortales, entre hombres y dioses.

Lo que entonces se cuestiona Trías no es propiamente la validez cognoscitiva de la ciencia, sino la Razón que, más allá de lenguaje y mundo (y, por tanto, para él, metafísica) distribuye las diversas formas de la experiencia según su mayor o menor comercio con la verdad del ser (entendida

<sup>38</sup> E. Trías, "Estética del símbolo", en *Pensar la religión*, pp.125-134, p. 133. Como veremos más adelante, el arte es la forma de acontecer el acontecimiento simbólico en los tiempos de la gran ocultación, o el modo de dar testimonio de la irradiación del cerco de lo sagrado, acogéndolo y reconociéndolo, en la modernidad.

como presencia), es decir, se problematiza la ontología (concepción del ser y del pensar) que sostiene esta distribución topológica. En este sentido, reencontrar en su profundidad histórica el *logos* simbólico ocultado e inhibido por la modernidad significará fundamentalmente llevar a cabo una genuina 'destrucción' de la metafísica en su despliegue histórico. En este proceso, volveremos a encontrar, sólo que modulada desde otro centro 'tonal', la contradicción inherente al arte y a la conciencia estética modernas, relativas al desgarramiento interior que sufre el espacio fronterizo platónico al comenzar a oscilar, desde Aristóteles y Plotino, entre el 'arte inspirado del genio' (relativo a lo sagrado) y la tecnociencia. Lo que Trías nos propondrá, pues, será 'volver a Platón' como el fundador del camino no recorrido por la metafísica tradicional en su doble vertiente: la aristotélica-hegeliana y la de raigambre plotiniana (Nietzsche, Schelling, Heidegger). Y esta vuelta a Platón nos permitirá pensar, con Hölderlin, la diferencia entre el destino oriental y el destino occidental. De hecho, para Trías, se tratará de pensar en todas sus implicaciones esa 'y' que une-y-escinde Oriente de Occidente.

## 5

Resumamos brevemente el recorrido seguido hasta ahora. Por un lado, la genealogía del arte (moderno) nos ha llevado a reconocer la cruz en la que éste agota su potencial creativo. El arte (moderno), en efecto, se encuentra crucificado entre ciencia y religión, entre la tarea de desencantamiento del mundo (Weber), conforme a su espíritu ilustrado, y la necesidad de calmar la sed en la fuente de lo sagrado, de lo oculto, de todo aquello que la razón ilustrada pretende 'desmitificar'. El romanticismo es propiamente la aguda conciencia de esta contradicción. Sólo que este movimiento sobrevuela el límite (el espacio fronterizo) para abandonarse a la religión del arte. El Movimiento Moderno reaccionará entregándose a un proyecto racionalista de tipo técnico y desmitificador.

Para Trías, el gran arte habita precisamente el espacio limítrofe entre el mundo y lo sagrado. Es más, trata de restituir el nexo (roto) entre el cerco hermético y el cerco del aparecer<sup>39</sup>. Pero esta restitución es siempre de carácter indirecto. De hecho, la referencia al cerco hermético es siempre metonímica. En esa cruz halla el gran arte de siempre su esencia. Pero ello

---

<sup>39</sup> Comentaremos más adelante que el arte constituye el modo de restituir el nexo (roto) entre el cerco del aparecer y el cerco de lo sagrado en el tiempo de la gran ocultación, es decir, en la modernidad, época en la que lo que se oculta es el simbolismo. Tal es la teoría de la modernidad que Trías propone en *La edad del espíritu*.

implica la recuperación de un concepto positivo de límite, más allá de su simple negación o de su reducción a 'semáforo en rojo'. De otra forma: se trata de recordar a la modernidad en otoño el límite en tanto que espacio afirmativo que permite la comunicación hermenéutica entre el cerco del aparecer (mundo) y el cerco hermético (lo sagrado, el enigma). Y si el cerco del aparecer ha sido cultivado y colonizado por la filosofía moderna, se hace necesario y urgente un acceso filosófico al mundo de las religiones positivas.

## B. PENSAR LA RELIGIÓN

### 1

Desde 1990, y más concretamente, desde la publicación en *El País*, el 19 de Junio, del célebre artículo que lleva por título, precisamente, *Pensar la religión*, Trías viene insistiendo en la necesidad y en la urgencia epocales de un acercamiento filosófico al problema de la religión. No se trata, sin embargo, de plantear una fenomenología de la experiencia religiosa en toda su extensión, sino de volvernos sensibles a la verdad ontológica expresada en las religiones y de hacer de la cuestión religiosa un fecundo espacio filosófico de diálogo y conversación. Todo consiste, en efecto, en pensar la religión en el sentido que resaltó Zubiri, es decir, como *religatio*, o connatural orientación-religación del hombre hacia lo sagrado.

Dos caminos distintos llevan a Trías a defender intempestivamente la necesidad de pensar hoy el problema de la religión. El primero nos viene dado por la coyuntura mundial actual, marcada por el fenómeno imparable de la globalización, pero en la que, junto a la creciente uniformización del modo de vida, determinada por el imperio de la razón científica y su prolongación tecnológica, se da un inquietante resurgimiento de las tradiciones religiosas, en muchos casos manipulada por la facción integrista (que, dicho sea de paso, constituye un peligro latente en todas las religiones, y no tan sólo en la islámica). Desde este punto de vista, la tarea de pensar la religión tendría como objeto ensayar la posibilidad de una civilización mundial unitaria, garantizada por el patrón derivado de la ciencia y de la técnica, pero culturalmente policéntrica, en la que pudieran desarrollarse armónicamente la pluralidad y variedad de formas de cultura (cuyas raíces han de buscarse precisamente en la religión). Quizás de esta manera pudiera crearse el espacio propicio para el surgimiento de una auténtica 'religión del espíritu', todavía hoy impensable, pero que se deja presentir en el horizonte del futuro.



El otro camino por el que Trías llega a la necesidad de plantear el problema filosófico de la religión viene dado por el apasionante proyecto de la filosofía del límite que viene elaborando pacientemente desde la década de los ochenta. El límite es una noción, como vimos en su momento, que procede de la modernidad crítica, particularmente de Kant y Wittgenstein. Lo peculiar del filósofo español es que eleva esa noción a un plano ontológico, entendiéndola como 'ser del límite'. Ahora bien, la idea de límite, por definición, convoca dos espacios o áreas: lo que cabe llamar cerco del aparecer y lo que desde *Lógica del límite* Trías denomina cerco hermético o cerco de lo encerrado en sí. El cerco del aparecer es el colonizado en todas sus dimensiones por la filosofía moderna: lo que se puede conocer, lo que se puede decir con sentido, el 'mundo interpretado' (Rilke). Y el cerco hermético es el cerco de lo sagrado, de lo oculto, de lo que no llega nunca a manifestarse del todo.

Pero ¿en qué medida podemos hablar de un cerco que se encierra en sí? Para Trías, puede hacerse referencia a este cerco en la medida en que, de algún modo, y paradójicamente, se revela (como tal misterio). De lo contrario ni siquiera podríamos mentarlo. Se trata, entonces, de prestar atención a la verdad ontológica del misterio, pues lo que se revela es, siempre, lo que se encierra en sí como tal, el misterio en tanto que misterio. A esa revelación manifiesta que sensibiliza en el cerco del aparecer lo sagrado, Trías lo viene llamando 'símbolo'. El símbolo puede entenderse como la irrupción de lo sagrado en el cerco del aparecer. Y esta irrupción, originariamente, se articula, de forma narrativa, a través del mito (exégesis del símbolo, según Schelling), y, de forma pragmática, por medio de la ceremonia ritual y del culto. De hecho, para el autor español, siguiendo en esto a Hegel, la especificidad del hecho religioso es el culto, de manera que no puede haber religión sin ese ceremonial o ritual alrededor del cual giran los componentes doctrinales. Pero, centrándonos en la exégesis del símbolo, cabe señalar, frente a Schelling, que no es que la mitología se adelante a la revelación expresa como una especie de revelación natural e inconsciente, frente a una revelación verdadera (el cristianismo), sino que cada mitología (incluida la cristiana) constituye ya una revelación parcial y fragmentaria del misterio. El cerco hermético se revela históricamente y, por tanto, puede pensarse que no hay ninguna revelación especialmente privilegiada, sino que es, en rigor, una revelación policéntrica. Que la revelación sea policéntrica quiere decir que no hay ninguna revelación que pueda reputarse 'religión verdadera' frente a las de-

más<sup>40</sup>. Por tanto, se trata de establecer entonces una genuina hermenéutica capaz de alumbrar el sentido y la verdad de ese despliegue histórico de la revelación. O dicho de otra manera: cabe considerar el hecho religioso en su unidad ideal a partir de un relato que integre la verdad propia y singular de cada revelación. Se trataría entonces de mostrar un orden en el acontecer relativo al nexo del hombre con lo sagrado, esto es, de ordenar y organizar en su lógica interna la conjunción de las revelaciones religiosas existentes. Tal relato sería, en efecto, una historia filosófica de las religiones y postularía una 'religión del espíritu' como horizonte escatológico y finalístico de toda religión. De hecho, la 'religión del espíritu', profetizada ya en el siglo XII por el abad calabrés Joaquín di Fiore, y recordada en el romanticismo alemán por Novalis y Schelling sobre todo, sería aquella en la que se integraran los diversos fragmentos verdaderos de cada una de las revelaciones históricas, una fundación de nueva planta que haría posible la reconciliación de todas las tradiciones. Pero éste es, hoy por hoy, un proyecto impensable e irrealizable, aunque tarea de futuro y con futuro. Quizás, se trate por ahora, simplemente, "de allanar el terreno para que, alguna vez, pueda surgir el *acontecimiento*"<sup>41</sup>.

## 2

Pensar la religión viene a significar, pues, desplegar una hermenéutica capaz de alumbrar el sentido y la verdad que se oculta tras ese denso conjunto de formas reveladas. Se trata de mostrar un orden en el acontecer de las revelaciones religiosas, en el bien entendido que cada revelación descubre un aspecto fragmentario, pero esencial y necesario, del misterio y del cerco hermético. Podría afirmarse, entonces, que las religiones difieren por aquel aspecto esencial que articula y conjuga su peculiar revelación. Y, quizás, la única religión verdadera sería aquella que fuera capaz de conjugar, articular y sintetizar el conjunto de esbozos diseminados que constituyen las religiones positivas en su despliegue histórico.

Trías integra la verdad de cada una de las religiones en el seno de un vasto 'acontecimiento sym-bálico' que ha de entenderse como una odisea del espíritu. El cerco del aparecer y el cerco hermético se lanzan a la

---

<sup>40</sup> ¿No se vulnera de esta forma uno de los rasgos esenciales de toda religión desde un punto de vista fenomenológico, a saber, su ser verdadera? A no ser que propongamos, como Hegel, un concepto filosófico de religión, en cuyo caso la verdad ontológica de la religión sería una verdad (parcial) que necesitaría ser fecundada por una reflexión filosófica abierta a ese dato revelado. Ahora bien, la cuestión sería: ¿cómo concebir esa reflexión filosófica abierta a la revelación?

<sup>41</sup> E. Trías, "La religión del espíritu", en *Pensar la religión*, pp. 65-78, p. 68.

vez (*sym-balein*) y van tejiendo un acontecer ordenado que se despliega en dos momentos: el acontecimiento simbólico, que abarca la historia de las religiones positivas, y el acontecimiento espiritual. Si la religión, en sus relatos míticos y ceremonias culturales, constituye el ámbito pertinente en donde acontece el simbolismo, a partir del Renacimiento europeo se inicia otra época en el acontecer simbólico. En efecto, la edad del espíritu, a la que negativamente hay que definir como 'el tiempo de la gran ocultación' (del simbolismo), viene a ser, en sentido positivo, la época de la revelación de la razón. Ésta sustituye a la revelación religiosa en su capacidad por dotar de sentido al mundo. Así pues, desde Descartes a Hegel, la razón, en su autorreflexión tiende a producir desde ella misma su propia revelación, aquella en la que la razón pueda fundarse. Y ello comporta la ocultación del simbolismo (en el escenario manifiesto que acapara el imaginario social y cultural). Éste, sin embargo, no se destruye ni se anula, como pretende cierta ilustración, sino que se mantiene en el inconsciente de la cultura moderna, desplazándose del espacio (pertinente) de la religión hacia otro ámbito: la magia natural (en el Renacimiento), la alegoría urbana (en el Barroco) o la estética y el arte (en la modernidad ilustrada). De hecho, Trías insiste en que el arte es la forma de dar testimonio de lo sagrado (o el lugar donde se acoge el cerco hermético en el cerco del aparecer) en tiempos de ocultación. Ahora bien, la edad de la razón comienza a descubrir, a partir de Schelling, el continente ocultado del simbolismo. Por ello, el horizonte último del acontecimiento espiritual, es decir, la posible edad del espíritu, viene a ser la conjugación o enlace armónico de razón y simbolismo.

La referencia a Schelling es importante. Si la modernidad filosófica (desde Descartes a Hegel) había pretendido que la razón promoviera, en su ejercicio, la revelación de aquellos datos o contenidos sobre los cuales fundar su reflexión, Schelling es quien, poco después de la muerte de Hegel, inicia una ruta reflexiva que cuestiona la posibilidad de la razón de producir, de forma inmanente, su propia revelación. En este sentido, para Trías, Schelling se adelanta a la conciencia postmoderna. En efecto, con la posmodernidad, la razón reconoce que no puede autofundarse, sino que requiere, para su propia constitución, una trama lingüística y narrativa en la cual se halla entretejida. De hecho, para Trías, la postmodernidad restablece el primado lingüístico y narrativo como el ámbito previo que toda reflexión presupone: la razón es razón sólo y en tanto posee al lenguaje como su base y fundamento antecedente. O dicho de otra forma: la razón, después de la postmoderni-

dad, sólo puede comprenderse como una forma a posteriori de reflexión que se infiere de la propia productividad lingüística, narrativa y textual. Sólo que esta corriente no es radical en su proyecto hermenéutico (quizás, por razón de su academicismo) en tanto en cuanto no llega a percibir la raíz religiosa y cultural de la cultura narrativa y textual. De hecho, es en el marco del lenguaje donde tiene lugar la revelación sobre la cual funda la razón su peculiar movimiento de autorreflexión. Así, si la postmodernidad sirvió para disolver la razón en sus fundamentos lingüísticos o textuales, para Trías, se hace preciso ir más allá y reconocer el fundamento religioso de éstos. En la frontera misma de lenguaje y mundo, la razón ilustrada, en lugar de disolverse en sus fundamentos culturales (cristianos), se vuelve hacia las diversas religiones para mantener con ellas un diálogo en profundidad.

### 3

Después de las aportaciones de Heidegger y Wittgenstein, la filosofía no puede pretender filosofar sin presupuesto alguno, tal y como había ensayado desde Descartes hasta Hegel. En efecto, la modernidad quiso configurar un método en virtud del cual la razón misma pudiera autoconstituirse y fundarse, esto es, quiso producir desde la propia razón aquel dato inaugural sobre el cual pudiera fundar su reflexión. Ahora bien, para Trías, esa filosofía conduce inexorablemente al nihilismo, como puso de manifiesto Nietzsche.

La razón, el *logos*, no puede autofundarse<sup>42</sup>. Sin una positividad previa, a modo de fundamento de la reflexión, el pensamiento está abocada a la negatividad. Por ello, para Trías, si éste quiere rebasar el nihilismo al que conduce la filosofía moderna, debe abrirse, no sólo al arte, sino también a la religión y entablar un tenso diálogo con ella. Eso significa que la filosofía ha de buscar en la revelación simbólica (arte y religión) el fundamento que no puede hallar en ella misma. Tal revelación promueve, como fuente de inspiración filosófica, lo que a través de relatos y reflexiones se ha ido configurando en las diversas tradiciones que constituyen el legado cultural de la humanidad. Ello no significa renunciar a la razón, pero ésta debe ser reescrita. Trías recrea, así, el proyecto schellingiano de armonizar una filosofía positiva (aquella que se ocupa de la revelación antecedente) y una filosofía ne-

---

<sup>42</sup> Quizás, como señala Deleuze, "ya no hay un origen como punto de partida, sino un modo de ponerse en órbita. Se trata fundamentalmente de situarse en el movimiento de una gran ola, de una columna de aire ascendente, de 'colocarse entre', y no ya de ser el origen de un esfuerzo". G. Deleuze, *Conversaciones, Pre-textos*, Valencia, 1996, p. 194.

gativa (la propia del Idealismo alemán). Para nuestro autor, se trata de postular una *edad del espíritu*, concebida como una conjugación armónica o síntesis de razón y simbolismo.

4

Si en *Lógica del límite*, el cerco hermético al que las formas sensibles del arte se refieren siempre de forma metonímica venía descrito como enigma, a partir de las páginas finales de la obra, pero fundamentalmente en *La edad del espíritu*, será concebido como lo sagrado, lo cual abre de nuevo la tarea de pensar las artes y, más concretamente, la verdad del arte en su relación de mismidad/ diferencia con la verdad de la religión en tanto que formas simbólicas. En efecto, pensar a fondo la experiencia estética del enigma nos conduce, si queremos ser radicales en nuestro esfuerzo de reflexión, a la experiencia de lo sagrado y el misterio, esto es, a la experiencia religiosa del 'más allá' de los límites de la razón. De esta manera, arte y religión aparecen como formas simbólicas: arte y religión muestran su mismidad en su carácter simbólico. Pero ¿cuál es entonces la diferencia entre ellas respecto del modo de darse la verdad? Y en relación a ambas, ¿cuál es el sentido de la filosofía?

Estas cuestiones serán debatidas en profundidad en *La razón fronteriza*. En este libro, Trías teoriza sobre la mismidad/ diferencia entre arte y religión como formas simbólicas, así como sobre la relación que, respecto de ellas, tiene la filosofía. Si el arte constituye una formalización del cerco del aparecer en la que la referencia al cerco hermético (el enigma, lo sagrado) es de naturaleza metonímica, la religión lleva a cabo el despliegue simbólico con referencia expresa a lo que se halla allende el límite. Pero si la irrupción de lo sagrado se da palabra y obra en textos sagrados, mitologías, ceremoniales, formas culturales, es decir, si en estas formas se despliega y manifiesta el ser, sin embargo, esto (lo revelado del ser) no agota todo lo que ese ser positivo y previo al *logos* es. El ser no es sólo su despliegue y manifestación. Algo del ser (=x) se sustrae a toda manifestación; su lado oculto, secreto, replegado en sí. Por ello, también la religión es una forma simbólica.

Respecto de arte y religión, la filosofía sería siempre 're-flexión' o flexión de la revelación sobre sí misma<sup>43</sup>. Se trataría, pues, de promover un

---

<sup>43</sup> Como pondremos de relieve al final del capítulo octavo, la cuestión clave es precisamente ésta: ¿qué entiende Trías por reflexión segunda? Sólo que el autor no responde a esa pregunta, o produce un nuevo giro en la reflexión derivando ésta hacia el problema del ser de

concepto de razón que rebasase y trascendiese el marco de la modernidad. Sería una razón que no promoviera desde ella misma su propia revelación, sino que restableciera el primado fáctico de una revelación antecedente en relación a la cual, pudiera asentarse o concebirse como reflexión o autorreflexión.

## LA ONTO/LOGÍA DEL LÍMITE Y LA 'SUPERACIÓN' DE LA METAFÍSICA

### 1

Hemos incidido hasta ahora en la confrontación entre la ontología triasiana del límite y el idealismo de Hegel. Ahora bien, en tanto en cuanto para Trías, y ya desde *Drama e identidad*, el filósofo alemán representa la culminación del pensamiento metafísico, la otra tarea que se propone realizar es presentar la ontología del límite como superación de la metafísica. Trías dialoga ahora con Heidegger y con el pensamiento contemporáneo, pues, como él mismo constata de diversos modos, el sentido de la filosofía contemporánea parece ser el de superar la metafísica. Toda ella, incluso desde puntos de vista opuestos, parece unánime en esa necesidad de abrir brechas al pensamiento en otra dirección: Derrida, Vattimo, Severino, Deleuze, Colli... Todos se reclaman, en este sentido, hijos de Heidegger. De ahí que la pregunta por la 'superación de la metafísica' constituya, hoy, un fecundo espacio de conversación y debate que reúne a los dialogantes en torno a los textos de Heidegger. Ello implica, como bien ha señalado el profesor Gabilondo, que no se trata sólo de ser *lectores* de Heidegger, sino de *leer con él*, de reconocernos en una mutua pertenencia, de *leer* desde un mismo mundo, que puede ser, quizás, también el nuestro<sup>44</sup>. Entonces, hacemos la experiencia de que el final de la metafísica abre las posibilidades de nuestro propio tiempo. Reconocernos en los textos de Heidegger quiere decir, pues, experimentar la necesidad de rebasar la metafísica y de reconocernos en ella como nuestra tarea. Pero con el final de la filosofía como metafísica aún no ha terminado el pensar, sino que está pasando a un nuevo comienzo<sup>45</sup>.

Se trata de saber, pues, qué cabe entender por 'superación'. Como señala Heidegger, "no podemos deshacernos de la Metafísica como nos

---

ese decir. De ahí que la 'filosofía del límite' pueda ser caracterizada como una metafilosofía (filosófica), o análisis de las condiciones ontológicas de posibilidad del decir filosófico.

<sup>44</sup> A. Gabilondo, *Trazos del Eros*, p. 285.

<sup>45</sup> M. Heidegger, "Superación de la metafísica", en *Conferencias y artículos*, pp. 63-89, p. 74.

deshacemos de una opinión. De ninguna manera se la puede dejar atrás como una doctrina en la que ya no se cree y que ya nadie defiende"<sup>46</sup>. Trías asume esta dificultad cuando comenta que, para el propio Heidegger, no se trata superar la metafísica si superar se entiende en su sentido primario e inmediato<sup>47</sup> de un 'dejar atrás' que caracteriza la relación con un pasado definitivamente muerto que ya no tiene nada que decirnos. Ahora bien, no por ello puede entenderse en el sentido de la *Aufhebung* hegeliana. Por el contrario, la expresión 'superación de la metafísica' se abre a sentidos inauditos si entendemos el término 'superación' como "la necesidad de pensar más radicalmente lo ya pensado, necesidad de liberar espacios en los que el pensamiento de la identidad quede deconstruido: pensar lo ya pensado, pensar lo impensado en ello"<sup>48</sup>. En este sentido, para Trías, se trata de liberar ese límite que permanece ocultado e inhibido a lo largo de la historia de la metafísica. De hecho, ésta puede ser definida como olvido u ocultación del límite. Pero liberar el límite va a significar dar un 'paso atrás' (*Schritt zurück*) hacia aquello originario que permanece siempre 'por-venir'. Ello hace de la filosofía del límite, en tanto que propuesta para nuestro tiempo, una vez agotado el discurso de la modernidad, una 'vuelta a Platón'. La superación de la metafísica viene a ser, por tanto, la recuperación de una concepción positiva del límite y del *logos simbólico* correlativo a ese límite.

## 2

'Vuelta a Platón' es, sin embargo, al mismo tiempo, 'vuelta o retorno de Platón'. Según Trías, Platón, puesto que funda la metafísica, puede volver, como Zaratustra, para sugerir el espacio no recorrido en esa historia. Por ello, Trías insiste, en repetidas ocasiones, en que el espacio de mediación, que, en rigor, no está ni dentro ni fuera del mundo, sino en el mismo límite entre ambos, es el ámbito que niega la metafísica a lo largo de su historia desde Aristóteles. De hecho, la metafísica es, en esencia, olvido del límite, y este olvido se traduce en una doble vía o camino que sigue el pensamiento occidental. Dos son, pues, las vías que recorre el pensamiento occidental (metafísica), una vez éste olvida el frágil equilibrio platónico del espacio fronterizo. La historia de la metafísica, que es la misma historia de Occidente, irá alternando constantemente esa doble vía. Y en este sentido, sólo retrocediendo hacia el origen ambas bifurcaciones del pensar-decir metafísico, podremos

<sup>46</sup> *Ibíd.* p. 74.

<sup>47</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 288.

<sup>48</sup> A. Gabilondo, *op. cit.*, p. 290.

sorprender un camino no recorrido por el *logos*, pero visible y patente desde la misma fundación de la metafísica. 'Volver a Platón' significará, por consiguiente, (re)abrir ese espacio fronterizo olvidado por la metafísica en su doble recorrido histórico.

### 3

Por un lado, siguiendo los análisis heideggerianos, Trías concibe la metafísica como ese pensar objetivador y calculante que conduce al dominio incuestionado e indiscutible de la técnica moderna. La razón viene a entenderse, entonces, como razón técnica o instrumental, la que corresponde al paradigma galileano-leibniziano que conduce hasta la *Gestell* (Heidegger). Y para Trías, esta primera forma de ocultación del límite se traduce en la determinación de un lugar externo a cierto surgimiento que permite, desde ese afuera, orientar, decidir, plasmar y dar forma y fin a éste. Metafísica significa, pues, pensamiento de afuera, que se produce fuera, fuera del mundo y fuera también del lenguaje, en una exterioridad en la que se supone que se instituye el verdadero *logos*. Esa exterioridad respecto a lenguaje y mundo viene a ser la característica fundamental de la concepción triasiana del pensamiento metafísico. Pero ¿qué significa exterioridad respecto de lenguaje y mundo?

Si recordamos, Trías toma la idea de límite de Wittgenstein. El límite es límite de lenguaje y mundo. Nosotros mismos somos ese límite. Y bien, el pensamiento metafísico se va a caracterizar porque se sitúa fuera de ese límite con el fin de fundar el mundo, darle forma y prever, de antemano, su fin y su finalidad. Se trata de dar razón del mundo desde fuera de él, como si fuera posible determinar, más allá del devenir, su origen y su finalidad. En este sentido, Trías se halla muy cerca de la interpretación severiniana de la historia de la filosofía hasta Hegel. El olvido-ocultación del límite viene a significar, así, la constitución de una instancia que existe fuera de lenguaje y mundo, sea esa instancia Dios (filosofía medieval) o el sujeto (modernidad).

Ahora bien, lo interesante es que esta definición del pensar metafísico coincide en todos sus rasgos fundamentales con lo que desde Platón y Aristóteles se llama *techne*, siendo ésta "una acción orientada hacia cierta finalidad (*telos*) que de antemano puede preverse, en razón de la cual se da razón (*logos*) de todos los pasos encadenados que permiten disponer los medios que se encaminan a ese fin (causa final, *ou éneka*)"<sup>49</sup>. La técnica es, entonces, el brazo ejecutivo de la metafísica. Liberarse de la metafísica consiste en-

---

<sup>49</sup> *Ibíd.* p. 280.



tonces en el abandono de las pretensiones científicas de la epistemología moderna y de la voluntad absoluta de dominio de la técnica.

4

Pero con ello sólo hemos determinado una vía del pensar metafísico, pues el olvido del límite da lugar también a la ruta de lo que se denomina, desde Plotino hasta Heidegger, pasando por Kant y Nietzsche, bellas artes. Esta ruta subraya la trascendencia inconcebible e indisponible del fundamento-abismo (Uno plotiniano, *Bythos* de Valentín, ser inmemorial de Schelling). En ella, es propiamente el artista, el poeta o el genio creador el ser privilegiado que recibe, en su abierta disponibilidad, la dádiva o donación del 'fuego del cielo' (Hölderlin). En esta salida hacia el arte y lo poético ven algunos pensadores (como el Heidegger) una alternativa al pensar metafísico-técnico. Pero ¿es realmente un camino distinto a la metafísica? Trías cree que no. De hecho, lo indisponible, lo inconcebible, lo indomable no deja de ser, por escapar al control racional, una instancia exterior en relación a lenguaje y mundo. En este sentido, lo maniático viene a ser la cara en sombras de la metafísica (en su sentido heideggeriano). Y así, para Trías, la filosofía de Heidegger "no hace sino llevar a culminación metafísica ese otro camino (estético-ontológico) complementario, aunque escindido del camino de la razón instrumental y sistemática (*Gestell*)"<sup>50</sup>

Trías reconduce ambas direcciones del pensamiento metafísico hacia su origen histórico y trascendental: el concepto platónico de *techne*<sup>51</sup>. Arte y técnica, o razón técnica y *zeia moira* (dádiva divina), como vías diversas, son resultado del desgarramiento de esa instancia. La *techne* platónica se disocia, en efecto, ya desde Aristóteles y Plotino, en dos modos separados y escindidos que desgarran el frágil equilibrio teorizado por Platón. De un lado, Aristóteles deriva hacia el análisis de las condiciones del *logos apofántico* (*Organon*) y de las bases de la 'ciencia' (*Segundos Analíticos*). Este modelo tecnocientífico, aristotélico y galileano-leibniziano, pretende apoderarse del cerco del aparecer (mundo) desde el lugar externo de un sujeto que al final de su recorrido histórico se desenmascara como voluntad de poder. Pero el otro lado del desgarro de la *techne* platónica va a ser teorizado por Plotino, quien

<sup>50</sup> Ibid. p. 292.

<sup>51</sup> Esa *tejne* "constituye la vía media que resuelve la perpetua oscilación de la metafísica, anticipada por Platón, entre un *logos* maniático, fundado en lo indisponible, los dioses, y del que no puede darse razón, y un *logos* tecnificado, según el modelo de la *tejne* de Hefestos y Atenea, el modelo prometeico de dominar y poner a disposición el fuego (como hogar, dentro de la casa, a resguardo y bajo techo, *tectum, tejne*". Ibid. p. 305.

va a subrayar el aspecto indisponible del fundamento-abismo, y va a dilucidar el camino por el que se puede acceder a eso indisponible (cerco de lo encerrado en sí) y que no puede ser apropiado en el modo de lo técnico: el arte.

Así pues, “lo metafísico resulta de esa comunidad de opuestos que surgen con Aristóteles y Plotino”<sup>52</sup>. Occidente es la alternancia de esta doble vía. Es más, se ve condenado a bascular entre lo racional y lo irracional, entre el producir técnico y lo estético-genial, en la medida en que olvida el espacio fronterizo y el símbolo como su forma lógica. Platón es, a estos efectos, la bisagra entre la vieja sabiduría trágica y el nuevo régimen metafísico que inician Aristóteles y Plotino. ‘Volver a Platón’ significa, entonces, mediar entre la razón dominadora y el *logos* inspirado, entre lo técnico y lo genial, entre la razón y su sombra. Esta mediación es simbólica. De hecho, el símbolo da una mediación lógica al cerco hermético y abre la razón tecnocientífica al universo del sentido.

5

La propuesta triasiana de superación de la metafísica no es la única. Se han propuesto varios caminos alternativos a esta situación histórica, y estos caminos quieren ser espacios propicios al pensamiento... Estos caminos o espacios han sido: la vuelta al pensar trágico presocrático y premetafísico (Nietzsche, Colli), la sentencia de Anaximandro (Heidegger), el poema de Parménides (Severino) o la asunción del paradigma lingüístico (Wittgenstein). Pero, para Trías, estas maneras de superar la metafísica son, ellas mismas, metafísicas. En efecto, “somos platónicos y metafísicos. Y por esa razón lo dejamos de ser de un modo metafísico, si pretendemos situarnos en un imposible afuera (anterior). Ese afuera, como tal *afuera*, es metafísico”<sup>53</sup>. No se puede plantear volver a una idea de ser no infestada por el pensamiento metafísico, previa al surgimiento de la metafísica. La ontología del límite, como vuelta a Platón, quiere ser la única forma de llevar a cabo este proyecto de un modo no metafísico. La superación de la metafísica viene a ser, por tanto, la recuperación de una concepción positiva del límite y de los *logos simbólico* correlativo a ese límite. Este espacio limítrofe fue olvidado u ocultado por la metafísica en su curso histórico. De hecho, para reencontrar en toda su profundidad histórica ese espacio fronterizo y ese *logos simbólico* hemos visto a Trías atravesar la metafísica occidental.

---

<sup>52</sup> Ibid. p. 308.

<sup>53</sup> Ibid. p. 297.

Y bien, pensar el límite como lugar del ser, la verdad y el sentido, exige repensar radicalmente la constante oscilación metafísica entre lo finito y lo infinito. En efecto, la metafísica, en su doble recorrido histórico, y en virtud de la ocultación que promueve del cerco fronterizo o del límite (en su sentido positivo y afirmativo) entre los dos cercos extremos, piensa el ser como lo finito (el ente cuyo horizonte último es la Muerte) o como lo infinito (negación de esa negación), entendido de forma plenamente afirmativa. O absolutiza el ser finito insistiendo en la categoría de finitud y negando cualquier forma de infinitud, o bien, a partir de la negación de lo finito, obtiene y absolutiza un 'in-finito' positivo y verdadero (sea eso infinito Dios, como en el cristianismo, o la Idea absoluta, como en Hegel). Esta basculación es debida a que la metafísica retiene del límite tan sólo el significado negativo como frontera y obstáculo, que además refiere al hombre o ser-ahí (*Da-sein*), lo cual permite al ser infinito su despliegue o revelación. En cualquier caso, la metafísica no se abre nunca a la idea de que esa limitación o falta pueda ser referida al ser mismo. Por el contrario, considera esa Muerte (la muerte propia) como una evidencia.

Trías acude a Hegel para determinar conceptualmente ese sentido negativo del límite. Hegel, en la 'doctrina del ser' de su *Ciencia de la lógica*, dice límite de dos maneras: como *Grenze* y como *Schranke*. *Grenze* tiene el sentido de frontera, como unión de un algo y su negación, haciendo de ese algo, algo determinado. En cambio, *Schranke* hace referencia al límite como barrera y obstáculo que debe ser superado o sorteado. Esta última acepción acentúa el sentido negativo de límite como algo que se interpone en el camino o deseo, sobre todo, si se piensa como límite absoluto que sume al existente en la finitud. Tal límite es la Muerte. Trías sintetiza entonces estos dos conceptos (*Grenze*, *Schranke*) determinando la idea de límite como "esa 'triste categoría' (Hegel) de la finitud (*Endlichkeit*) que surge de este abstracto quedar fijado el entendimiento (*Verstand*) en la absoluta e irremediable limitación postrímera del fin, de un fin que es caducidad, muerte, perecer, desfallecimiento"<sup>54</sup>. Lo que caracteriza a la experiencia de la finitud es la experiencia de algo que falta, la experiencia de la culpa (*Schuld*). Ésta, con el cristianismo, es entendida como conciencia de radical finitud, como deuda respecto a un Acreedor infinito (Dios Padre). Con el cristianismo, la culpa es culpa relativa al propio fin, a la propia falta, fundándose entonces un sujeto metafísico que vive desde sí

---

<sup>54</sup> *Ibíd.* p. 330.

esa experiencia de deuda y tiene por horizonte una muerte que es su muerte. La instauración del sujeto metafísico es correlativa a esa supuesta evidencia de la Muerte. De hecho, "la definición del ser como subjetividad (metafísica) es correlativa de la determinación de la Muerte como evidencia (fin final), o fin absoluto y definitivo, 'fin en falta' (*Sein Zum Tode*)"<sup>55</sup>.

Ahora bien, para Trías, la Muerte no es ninguna evidencia. "Frente a Heidegger (*Ser y Tiempo*) hay que decir, rotundamente, que la *experiencia* (fenomenológica) de 'algo que le falta al fin' no da, como figura, la precomprensión anticipada de la propia muerte, sino la experiencia genuina de *una comunidad ontológica formada por los vivos y los muertos*. Ambos se hallan a la vez escindidos y precariamente comunicados (a través del habla acerca de ellos, de su memoria y de la consiguiente piedad acerca de ellos)"<sup>56</sup>. Por tanto, la experiencia de la falta o la culpa, antes de remitir a la propia muerte, remite a *los que faltan*, a los *muertos*, es decir, a los que han fallecido (o desfallecido) y reposan como destinos cumplidos. Ellos, en efecto, no hablan, no *pueden* hablar, pero de ellos, en cambio, puede hablarse, en razón de la capacidad humana de hablar, dialogar y conversar, o de recordar y desear<sup>57</sup>. Y ello es así en la medida en que esa falta o esa culpa hace referencia a la falta o a la carencia propia del ser. Es propiamente el ser el que es un ser-con-falta. Algo le falta al fronterizo porque algo le falta al propio ser. La experiencia fronteriza de la culpa es, por consiguiente, la conciencia lógica de la falta ontológica. Y la conclusión, entonces, no se hace esperar: el fronterizo es el mismo límite del mundo, aquel ser que media (esto es, une-y-escinde) entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Y si la culpa es siempre deuda para con los que faltan, esa deuda o esa falta, como viene mostrando el pensador español desde *El artista y la ciudad*, se salda en virtud de la configuración *simbólica* del mundo, es decir, a través de la interpretación o recreación hermenéutica, por la que los muertos adquieran de nuevo vida y existencia en tanto figuras simbólicas.

## 7

Por otra parte, esta concepción de la deuda y el saldo de la deuda afecta a la concepción de sujeto que venimos determinando. En efecto, "el sujeto es, como sabía Wittgenstein, simplemente un 'límite del mundo'.

---

<sup>55</sup> *Ibíd.* p. 333.

<sup>56</sup> *Ibíd.* p. 334, n. 6.

<sup>57</sup> Como señala Felix Duque en su reseña a *Lógica del límite*, la gran ausente en este esquema espiritual es, precisamente, la escritura.

Su carne, su sangre, su cuerpo, su materia y su forma es lógico-lingüística, figurativa y simbólica. Es un *lugar* en el huracán desplegado de los signos y los símbolos. Querer 'detener' ese vendaval (*pneuma*) en virtud de la creencia en un mítico Individuo, es pura vanidad, pura quimera. Ese tal Individuo sólo existe, en su supuesta firmeza y solidez, envuelto en los harapos de su no reconocido vacío"<sup>58</sup>. Esta concepción del sujeto como fronterizo pretende superar la concepción metafísica del hombre como Individuo o como Sujeto.

---

<sup>58</sup> *Ibíd.* p. 335.



## CAPÍTULO QUINTO

### HABITAR LA FRONTERA: CONFIGURACIÓN ESTÉTICA DEL MUNDO Y REFLEXIÓN FILOSÓFICA (ONTOLOGÍA DEL LÍMITE)

Una vez logrado el acceso al límite mediante una fenomenología de la experiencia del límite (*Los límites del mundo, La aventura filosófica*), importa ahora dar forma lógica a ese espacio descubierto. Se entiende, en este segundo momento de la filosofía del límite, que el límite es el 'ser *en tanto que ser*' buscado por Aristóteles y la tradición filosófica. Pero, además, la lógica del límite pretende en justa correspondencia con el concepto de ser como límite, por un lado, justificar una forma de *logos* (pensar-decir) que tiene en el límite su raíz y su fundamento ontológico, y por otro, mostrar la lógica (de *logos*) que el límite desde sí revela: el símbolo. El símbolo constituye una figura del espacio lógico-lingüístico cuya verdad consiste en abrir y mostrar el cerco fronterizo como aquel espacio (tenso, dislocado) que une-y-escinde el cerco del aparecer y el cerco hermético. El símbolo no remite, entonces, originariamente, ni a una instancia psicológica (como en Jung), ni a una función lógica (como en Cassirer). Trías reivindica, por tanto, una concepción ontológica. Se trata, así, de abordar, la verdad ontológica del arte (exploración del cerco del aparecer), de la filosofía (exploración del cerco fronterizo) y de la religión (exploración del cerco hermético), todo ello en el seno de una ontología trágica que da espacio a un límite o frontera que une-y-escinde *logos* (pensar-decir) y ser. *Lógica del límite* aborda los dos primeros momentos del recorrido 'lógico', dejándose el último para un futuro texto (*La edad del espíritu*, anticipado con el título de *La experiencia religiosa*). Sólo que al escribir este último, el sentido del proyecto se desplaza, ya que la verdad ontológica de la religión, del arte y de la filosofía quedan integradas en el seno de un acontecimiento espiritual que temporaliza la topología del límite (espacialización del instante-eternidad) aquí abordada.

1

## ESTÉTICA DEL LÍMITE O GÉNESIS IDEAL DEL MUNDO

1

La estética triasiana del límite aborda, en efecto, el problema de la verdad del arte, pero en el sentido, de evidente raigambre idealista, de que debe promover una génesis ideal, de carácter fenomenológico, del cerco del aparecer o mundo proyectándose desde su límite (límite de lenguaje y mundo). Si el *logos* es, en su dimensión radical y originaria, *logos* simbólico, se trata, entonces, de derivar de él la *apofansis* o *logos apofántico* de la significación. Bajo esta descripción, la estética viene a ser, en primer lugar, una teoría general de las condiciones del 'aparecer' (espacio y tiempo)<sup>1</sup>. Ahora bien, esta investigación se articula a través de un recorrido fenomenológico por las distintas artes (música, arquitectura, escultura, pintura, cine, literatura), con objeto de determinar su especificidad, pero sin olvidar el nexo lógico que puede advertirse entre ellas. Las formas sensibles comparecen, pues, a través de una meditación que indaga el núcleo que las articula y las diferencia. Y bajo esta otra descripción, la estética viene a ser también una teoría general de las formas o categorías en que 'aparece' dentro del mundo lo que se repliega en sí (lo bello, lo sublime). Las categorías del límite son, pues, categorías de la 'aparición', no de lo que es, ya que el ser como límite se da en el cerco fronterizo, objeto de la segunda parte del libro.

Por tanto, la 'estética del límite' no es propiamente una 'filosofía del arte', sino una lógica de las formas sensibles en tanto formas que señalan al límite en virtud del carácter figurativo-simbólico del arte en general y de la arquitectura y la música, en particular<sup>2</sup>. Trías se plantea, entonces, un sistema de las artes de nuevo cuño que, según su opinión, constituye un va-

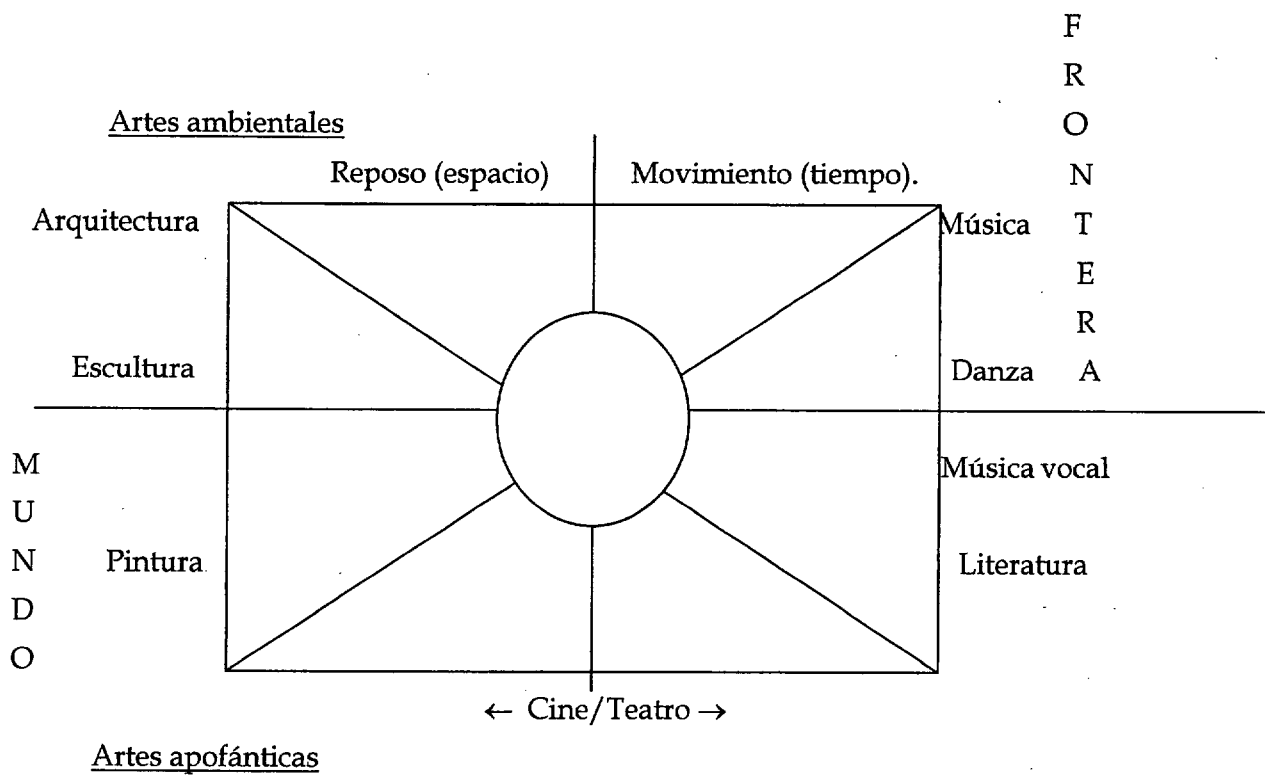
---

<sup>1</sup> Recordemos que, para Trías, espacio y tiempo podrían considerarse, al modo kantiano, por el sujeto del método, "como los aprioris que determinan el cerco del aparecer". E. Trías, *La aventura filosófica*, p. 69. Ahora bien, espacio y tiempo han de ser entendidos como el aquí y el ahora de la revelación. No se trata, en ningún caso, como ya sabemos desde el *Tratado de la pasión*, del aquí y ahora abstractos a los que Hegel critica en la 'certeza sensible' de su *Fenomenología del espíritu*. Por el contrario, para Trías, espacio y tiempo han de ser entendidos como el aquí y ahora singulares de la 'revelación': el espacio como espacio-luz y el tiempo como instante-eternidad.

<sup>2</sup> Este proyecto recoge la idea lanzada por primera vez en el *Tratado de la pasión*, de sintetizar los dos sentidos que la estética tiene en la modernidad: como análisis de las condiciones sensibles del aparecer de los fenómenos (espacio-tiempo) y como reflexión sobre lo bello y lo sublime. *Tratado de la pasión*, pp. 80, 88.



cío en la cultura actual. En ese sistema se van a articular y sintetizar los dos sentidos anteriores de la expresión ‘estética del límite’. Se trata de llegar a la idea de que las artes abren el mundo (en sus condiciones sensibles de posibilidad: espacio y tiempo) y lo hacen un espacio *habitable*. De otro lado, habitar significa cultivar un territorio, darle forma y significado, o, en cierto modo, “convertir un espacio de tierra de cultivo y culto (*colere*), hasta constituir-la en colonia. Como territorio cultiva-do comparece a modo de sede de un *culto*, de un modo de *religión* (religación, re-elección). El habitante de esa colonia se halla a ella obligado y religado, y celebra en el *culto* la re-elección (re-fundación, recreación) de esa sede en la que habita”<sup>3</sup>. Se dibuja, así, el siguiente gráfico:



Como muestra el gráfico, las artes quedan determinadas conforme a una doble distinción lógico-ontológica. Por un lado (en sentido horizontal), importa si son artes del espacio (reposo) o artes del tiempo (movimiento). Por otro (en sentido vertical), las artes pueden ser, bien fronterizas, bien apofánticas (o mundanales). Las primeras (en sentido vertical) son la música (en el eje temporal) y la arquitectura (en el eje espacial). Las artes apofánticas,

<sup>3</sup> E. Trias, *Lógica del límite*, p. 20. Así, “podría decirse que todo gran arte es religioso si por religión se entiende el lazo entre los vivos y ese Valle del Dolor y los habitantes de aquel cerrado cerco donde el ser es *ser-allá* (*Jenseits*) o ‘la otra orilla’ de nuestro límite y horizonte”. Ibid. p. 392.

por el contrario, son la pintura (en el eje espacial) y las artes del lenguaje (en el eje temporal). Entre unas y otras median la escultura (entre la arquitectura y la pintura, en el eje del reposo) y la danza y la música vocal (entre la música y la literatura, en el eje del movimiento). Por último, cine y teatro se producen en el límite entre las artes del reposo y las artes del movimiento dentro de las artes apofánticas.

## 2

Hay, pues, dos criterios de distinción. Uno de ellos hace referencia a las condiciones sensibles del aparecer, espacio y tiempo. Ahora bien, espacio y tiempo remiten al reposo y al movimiento como sus fundamentos físico-metafísicos u ontológicos<sup>4</sup>. En reposo están los habitantes del cerco hermetico. En movimiento se hallan las cosas dentro del cerco del aparecer. Y el espacio y el tiempo son sus respectivas medidas según número. En el límite, sin embargo, como condiciones (límitrofes) del 'aparecer', espacio y tiempo se repelen y traspasan. En el espacio, el movimiento se halla en repliegue reflexivo. En el movimiento, el espacio se halla presupuesto. De ahí que las artes del reposo y del movimiento revelen esa dialéctica de despliegue y repliegue. Así, la música se despliega en el tiempo (su imagen arquetípica es el río), pero presupone un repliegue en el eje de las simultaneidades (lo cual posibilita lógicamente esa 'perversión' moderna por encontrar la tercera dimensión en música, como, por ejemplo, en las obras de Scelsi). Por otro, la arquitectura se despliega en el espacio, o libera el espacio como espacio, replegando su acontecer temporal (lo cual posibilita lógicamente que Goethe, por ejemplo, pudiese definir la arquitectura como 'música helada'). Cabe apuntar, por tanto, que la estética de Trías viene a ser una compleja reflexión sobre el espacio y el tiempo (reconducidos a sus fundamentos físico-metafísicos: reposo y movimiento), ya que esta dialéctica atraviesa todas las artes, incluso las artes del lenguaje, que se desdoblan entre aquellas en las que predomina lo nominal y espacial (Grecia, el Aeda) y aquellas en las que lo hace lo verbal (Israel, el Profeta).

El segundo criterio lógico-ontológico de distinción entre las artes viene a ser el de su carácter fronterizo o apofántico. Las artes fronterizas (música y arquitectura) lo son en la medida en que detentan tanto en su materia (el sonido, la piedra, el material) como en su forma el carácter fronte-

---

<sup>4</sup> De hecho, "espacio y tiempo no son nada sin esa referencia al ser que se mueve o al ser que reposa": Ibid. p. 101, n.3.

rizo, hermenéutico y simbólico del arte en general. Son, por tanto, las artes que preservan el carácter simbólico en su condición simbólica y hacen posible que se dé alguna vez un mundo. De hecho, música y arquitectura, por su carácter abstracto y asemántico, anuncian el mundo: dan forma a los límites mismos del mundo. Constituyen el horizonte trascendental de las demás artes, artes apofánticas, cuya especificidad consiste en avanzan desde ese ámbito limítrofe y relacional hacia el aura de la cosa.

Las artes apofánticas o mundanales se instalan, por tanto, en ese hábitat espacio-temporal limítrofe abierto por la música y la arquitectura, y manifiestan la voluntad de revelar y clarificar la oscuridad y el enigma inherente a lo simbólico, bien a través de la producción de imágenes-iconos (la pintura), bien a través del signo lingüístico (literatura, poesía). Desde esta perspectiva, la música puede entenderse como la matriz del lenguaje, su casa natal (en la magnífica expresión de Severino<sup>5</sup>). El diseño musical retrocede respecto del 'nombre' de la cosa, avanzando hacia él desde los límites del mundo. La arquitectura, a su vez, es el espacio que genera a partir de sí el icono o la imagen. O dicho de otra forma: la construcción arquitectónica da un paso atrás respecto del 'rostro' de la cosa, pero avanza hacia él dando forma a los límites del mundo. Ahora bien, entre música y artes del lenguaje, o entre arquitectura y pintura, no se da un salto brusco (en el sentido vertical). De hecho, entre música y lenguaje se instalan la danza y la música vocal, del mismo modo que entre arquitectura y pintura media el arte monumental de la escultura.

Lo propio de la *apofansis* artística es, pues, la mostración, bien sea icónica (por las imágenes del rostro) o lingüística (en el relato, la poesía o la escenificación) del habitante de la frontera. Las artes apofánticas o mundanales se instalan, pues, en el mundo abierto por las artes fronterizas. Pero a pesar de esta diferenciación entre artes fronterizas o apofánticas, todas ellas tienen en común un mismo carácter fronterizo o limítrofe, es decir, el arte viene a ser un *logos sensible* pre-apofántico que tiene en el límite su raíz. A este *logos sensible*, Trías lo va a denominar figurativo-simbólico<sup>6</sup>. Con ello se quiere decir que en el límite toda significación se pliega (o está imantada) hacia el cerco hermético o cerco de lo sagrado. De ahí que las artes puedan ima-

---

<sup>5</sup> E. Severino, "El grito", en *Il parricidio mancato*, Adelphi, Milán, 1985, pp. 41-61.

<sup>6</sup> Advértase la polémica con Hegel en este sentido. En efecto, para Hegel, el simbolismo es un rasgo privativo de la arquitectura (y del arte oriental). Por el contrario, Trías sostiene que el simbolismo, si bien define a las artes fronterizas (música y arquitectura), es atribuible, en general, a todas las artes.

ginarse como diversos pasos de danza en torno a un núcleo místico (=x), encerrado en sí, que debe permanecer oculto y que es repetidamente caracterizado como 'poder del centro'. Las artes, por tanto, tratan de dar forma, a ese centro (=x) enigmático que irradia su poder de atracción sobre *Eros*, pero que es siempre 'ex-céntrico' respecto de toda apropiación lógica (sea figurativa o reflexiva). "El luminoso amanecer del *mundo* en imágenes no puede olvidar la oscuridad (onírico-inconsciente) de un *logos* que se trama en la noche dionisiaca, pero que en la frontera deja abierto el marco de la clarificación en plasmaciones diurnas, escultóricas y pictóricas, o mitopoiéticas, de este fondo oscuro dionisiaco"<sup>7</sup>. Lo bello y lo sublime constituyen, a este respecto, el punto de fuga (o trascendental estético) que cierra el horizonte en dirección hacia la 'cosa' inconcebible. Y entre ese suplemento simbólico estructuralmente excedente y la forma artística que trata de apresarlos, se dibuja una línea que marca un límite a la capacidad productiva del *logos* simbólico. Es más, en ese límite halla el arte su raíz vital y su espacio fecundante. De hecho, si se pretende que esa cosa 'inconcebible' se revele a toda costa, acontece lo siniestro. En ese límite, pues, el arte encuentra su 'lugar'. Y el símbolo viene a ser el único modo de exposición capaz de dar forma lógica a lo inaccesible. De hecho, el símbolo celebra el trágico e imposible encuentro del límite de lenguaje y mundo con el cerco hermético. De ahí que se destaque la singularidad de la música y la arquitectura como artes que preservan el simbolismo del arte en su condición simbólica (no sólo en la forma, sino incluso en la materia), y que, por ello, tienen mayor conciencia de ese núcleo o centro encerrado en sí. Música y arquitectura se avienen mejor, por ello, con la dimensión religiosa de la existencia:

"Lo propio de la apofántica del *logos* es, en efecto, esta orientación hacia la mostración de las figuras (Wittgenstein), figuras icónicas (o imágenes del rostro) y figuras lingüísticas; lo propio de la tendencia simbólica de las artes fronterizas consiste en recordar que, en el límite, toda significación queda anulada por el ambiguo poder y por la ambigua 'gloria' de ese centro descentrado que se repliega-en-sí, en el cerco hermético. Ese ambiguo poder, y esa ambigua gloria, muestra el espacio secreto, encerrado en sí, de lo *sagrado*. Y las artes fronterizas, la arquitectura y la música, se avienen especialmente (a través de la producción del templo o del himno) con esa dimensión religiosa"<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Ibíd. p. 112. Obsérvese el lenguaje nietzscheano de la cita.

<sup>8</sup> Ibíd. p. 192.

## 1.1 ARTES FRONTERIZAS: MÚSICA Y ARQUITECTURA.

### 1 Las artes fronterizas y el *medio ambiente*

1

Música y arquitectura son artes que en las estéticas de los sistemas modernos (fundamentalmente los de Hegel y Schopenhauer) forman los puntos más extremos y distantes. Sin embargo, desde sus orígenes griegos hasta Xenakis y Le Corbusier, la reflexión musical y arquitectónica busca incansablemente, por otras vías de reflexión (en particular, la pitagórica), el *número de oro*, la sección áurea que las une en la diferencia. Trías se distancia de la metafísica moderna para escuchar y atender a lo que música y arquitectura han dicho sobre sí mismas. Se intenta hacer aquí, por consiguiente, una *fenomenología de las artes fronterizas: música y arquitectura*.

Cabe preguntarse, en primer lugar, qué es lo que llama la atención en música y arquitectura. Y, para Trías, es su común naturaleza esencialmente abstracta y asemántica. Ambas se distinguen, en efecto, de las artes del signo o de la imagen en que no son, propiamente hablando, 'lenguaje' ni 'significan'. Hay, pues, una doble oposición: signo lingüístico/música (en sentido propio, nota musical), imagen (icono)/arquitectura. En lo que respecta a la música, la consideración de lo propio de ésta como asemántica, ajena al signo lingüístico, inscribe a nuestro autor en la tradición romántica de la idea de *música absoluta*<sup>9</sup>. De hecho, la partitura musical sólo presenta diseños motivicos o temáticos, de carácter temporal, que traman entre sí relaciones de altura, intensidad, velocidad, etc (intervalos ascendentes/descendentes; crescendo/diminuyendo; forte/ piano), y componen complejos tejidos armónicos, melódicos, rítmicos y/o tímbricos. Del mismo modo, la arquitectura presenta diseños espaciales compuestos de líneas y de volúmenes, en los que intervienen oposiciones elementales como son lo lineal y lo curvado, la línea ondulada y la quebrada, etc. Ahora bien, no por su carácter abstracto y asemántico, música y arquitectura dejan de arrancar sentido a las cosas y a la naturaleza. Puede decirse que ambas preparan, respectivamente, el advenimiento del *logos* y la imagen pictórica (icono). Cabe señalar, por ello, que algo aproxima la música a las artes del lenguaje, y la arquitectura a la pintura.

---

<sup>9</sup> "Y aunque los músicos no acaben de aclararse en la relación que sus producciones mantienen con el lenguaje, sobre todo sus producciones vocales, líricas o dramáticas, la música nada tiene que ver con las artes del lenguaje". Ibid. p. 52. Para ver la génesis de esta concepción de la música, C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1994.

Música y arquitectura son, pues, artes estructuralmente abstractas y asemánticas: no tienen significación, aunque rebosan de sentido<sup>10</sup>. Sugieren, siempre de forma indirecta, conexiones significativas con cierto referente enigmático e inconcebible. Ahora bien, en el *Movimiento Moderno*, las artes apofánticas o figurativas del Reposo (escultura y pintura) y del Movimiento (literatura, poesía) tienden a replegarse hacia el universo específico de la música y la arquitectura. Para Trías, la moderna abstracción en arte debe ser interpretada, en efecto, como una voluntad de replegar la poesía en música (simbolismo francés) y las artes plásticas (pintura, escultura) en la arquitectura. Ahora bien, aun cuando esto pueda llegar a ocurrir en ciertas constelaciones históricas, estructuralmente, música y arquitectura pertenecen a otro orden que las artes apofánticas o mundanales (pintura, escultura, artes del lenguaje): son artes fronterizas.

## 2

Que música y arquitectura son artes abstractas y asemánticas implica, por de pronto, que ambas se instalan en eso que se llama *medio ambiente* (*Umwelt*): algo previo en relación al *mundo*. Ambas preparan, en efecto, la emergencia del 'mundo' dando forma a lo que le precede: el intersticio fronterizo entre naturaleza y *logos*. Música y arquitectura trabajan esa frontera en tanto que frontera. De hecho, para que haya 'mundo' en sentido propio, debe darse forma a aquello que lo presupone, el medio ambiente (*Umwelt*) que se despliega como espacio y como tiempo: espacio y tiempo de la cosa. Música y arquitectura son, pues, las artes que dan forma al espacio y al tiempo. Y en este sentido, son arqueológicas y matriciales: dan forma a lo físico (tierra, aire). No hay, en este sentido, acceso a la experiencia espacio-temporal que no esté mediada y medida por la música (el eje de las sucesiones) o por la arquitectura (el eje de la simultaneidad). Espacio y tiempo pueden darse a la reflexión filosófica en virtud de una previa colonización o

---

<sup>10</sup> Trías remite la dualidad significación/sentido a la de *logos* apofántico/símbolo. El símbolo jamás denota, sino que connota; tampoco designa, sino que alude y sugiere. La forma simbólica está abierta a la interpretación, de hecho, la exige, precisamente porque no hay una clave que lo descifre. Como apunta Gadamer, "hay una conexión de sentido en todo lo que nos rodea como configuración del arte moderno, pero una conexión de sentido carente de clave. Que algo así sea posible nos lo enseña desde hace siglos el arte acaso más sublime de todos: la música. Toda composición de 'música absoluta' tiene esta estructura: ser conexión de sentido carente de clave". H. G. Gadamer, "Imagen y texto", en *Estética y hermenéutica*, pp. 245-253, p. 246.

cultivo por parte de las artes fronterizas<sup>11</sup>. De este modo, música y arquitectura arrancan un primer ámbito de sentido a la impenetrable materialidad de la materia ambiental, convirtiendo el ruido en sonido o el territorio en *hábitat*. Música y arquitectura introducen, así, sentido en el *medio ambiente* (previo al surgimiento del 'mundo'), haciéndolo habitable. De hecho, en las artes fronterizas se sitúa en primer plano, a diferencia de otras artes (pintura, escultura, artes del lenguaje) la dimensión del *habitar*: hacen posible que el ámbito salvaje y matricial del espacio y el tiempo adquieran sentido para el habitante, dando forma y ordenan el discurrir temporal o el yuxtaponerse del espacio. Pero ello significa que ni la música se da originariamente a la escucha, ni la arquitectura a visión. Escuchar es un acto lingüístico correlativo al decir. Escuchar y decir son, en esta medida, co-origenarios. Y para que haya en propiedad *logos* (pensar-decir) debe haberse cultivado previamente la experiencia del movimiento y del tiempo. Del mismo modo, la arquitectura tampoco se da originariamente a visión. Y es que las artes fronterizas, antes de ofrecerse a la escucha o a la pura visión, deben ser habitadas, con lo cual insistimos de nuevo en la misma idea. Pero ¿qué significa propiamente 'habitar'?

'Habitar' quiere decir esencialmente promover y generar hábitos, costumbres. Cuando se afirma que la música está ahí originariamente para ser habitada se quiere dar a entender que crea un dispositivo sonoro-temporal que se incrusta en la piel del fronterizo (piel del oído, piel del cuerpo), de modo que la forma propia del movimiento sea para él, ya, algo habitual, lo acostumbrado, lo de siempre. Asimismo, la construcción arquitectónica diseña nuestro movimiento corporal y, habitándolo, lo hacemos familiar, *nuestro*. La casa, el templo, la plaza o la ciudad abren el espacio y lo distribuyen, haciendo posible el movimiento y el consumo de tiempo. Con ello se crea una segunda naturaleza (ya formada) en relación con la primera, salvaje y sin cultivar: crean ambiente. Viene a ser la envoltura significativa del fronterizo, como cuando decimos que la música 'nos envuelve' o cuando 'nos envuelve' la obra arquitectónica. En virtud de esta envoltura, música y arquitectura propician una *atmósfera* o un aire determinado. Y es que ambas artes tienen una relación privilegiada con ese elemento hermenéutico que es el aire. Las dos, en efecto, levantan y construyen en su medio auténticos edificios, bien sean sonoros o materiales. De hecho, se habla de edificios sinfónicos o del juego de tensiones de una composición musical. Trías sostiene que estas

---

<sup>11</sup> Piénsese, por ejemplo, en la escultura (protoarquitectónica) de Chillida o en la música de la Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Berg, Webern) o de Scelsi.

expresiones no son metafóricas, sino descriptivas de la vecindad entre música y arquitectura.

Música y arquitectura se instalan, pues, en la piel del fronterizo de manera que puedan ser habitadas y engendrar hábitos y costumbres. Cabe decir que, de algún modo, nos poseen. De hecho, música y arquitectura tienen un carácter físico inmediato, esto es, actúan liminarmente sobre el cuerpo del fronterizo, de un modo directo y eficaz. Esa afección genera un complejo emocional y erótico que surge de ese contacto o penetración radical que producen esas artes ambientales sobre el cuerpo. Todos sabemos que la música afecta a los ritmos corporales. Y en este sentido, habría que hablar, según la topología psíquica de Freud, de 'pre-consciente'. Para el pensador español, en efecto, música y arquitectura se instalan regiamente en esa frontera preconsciente 'sub-liminar', en diálogo hermenéutico con el inconsciente y su oscuro simbolismo. Es más, las dos artes enraízan firmemente en ese suelo lógico sensible y su 'artisticidad' se mide, en cierto modo, por su capacidad de plasmar ese universo onírico y pre-consciente.

Música y arquitectura se instalan, así pues, en el preconsciente, dándole forma y figura. Trías nos advierte, sin embargo, que esa zona preconsciente no ha de ser interpretada en términos psicológicos (como Freud), sino, en toda su radicalidad, ontológicamente, como ese 'medio ambiente' (*Umwelt*) previo (lógicamente) a la emergencia del *logos* apofántico y del mundo. De este modo, el límite es ese espacio ambiental y preconsciente que une-y-escinde lo que se encierra en sí (lo inconsciente) y lo que se muestra o aparece (*apofansis*) susceptible de ser figurado y configurado a través de figuras pictóricas o poéticas. La música prepara así el advenimiento del *logos* (pensar-decir) y del mundo (en el sentido wittgensteiniano de que los límites del lenguaje son los límites del mundo): la música es, en efecto, nodriza del *logos*, su matriz. Trías recrea, pues, a Severino, cuando éste, en su opúsculo *Il grido*, llama a la música, siguiendo al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, la casa natal del lenguaje. Es, como dijimos al principio, su *a priori* fronterizo. "Preparando y alfombrando el terreno del signo lingüístico halla la música su esencia, su verdad y su identidad"<sup>12</sup>. Y algo semejante cabría señalar de la arquitectura respecto de las artes apofánticas o mundanales. La arquitectura sería, pues, el *a priori* de la figuración icónica, y ello en la medida en que da albergue, techo o casa, al mundo figurativo.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 61.



## Las artes fronterizas como formas simbólicas.

### 1.

Para Trías, música y arquitectura son, antes de nada, *formas simbólicas*. Circunscribiéndonos a la música (aunque lo que se va a decir es válido, obviamente, para la arquitectura), cabe señalar que ésta consiste siempre en una forma (desplegada en el tiempo<sup>13</sup>) que, en virtud de su soporte gramatical convencional (el sistema temperado, el sistema dodecafónico), produce sentido y es capaz de elevarse a lo simbólico. Sin forma alguna no hay arte. Pero para que haya forma, es necesaria una gramática o un lenguaje convencional que la haga posible. De hecho, la convención (sea la armonía tonal o la serie dodecafónica) posibilita la comunicabilidad de lo simbólico. Sin código o convención no hay, pues, orden. Y sin orden no hay arte, ya que no se tiende un puente entre emisor y receptor. Por ello, Trías insiste en que sin convención no hay espacio de simbolización. La convención conecta, pues, de manera indirecta y laxa, el diseño formal con el universo simbólico. Y cuando la forma artística (que ha sido posible en virtud de dicha gramática) se alza hacia lo simbólico (en virtud del sentido que produce el diseño formal), se genera la emoción erótica, el sentimiento estético (*Eros*): lo que Kierkegaard llamaba *el erotismo musical*. Trías quiere subrayar, así, que la convención es esencial al arte, en tanto que mediación o cópula entre la forma y el universo simbólico, entre el objeto sensible y su referente de significación. Esta conexión es capaz de despertar emociones estéticas. Son convenciones porque de ellas se espera que produzcan esas emociones: por ejemplo, el *ethos* que se atribuye a cada modo musical griego (Platón) o el sentimiento general de alegría o tristeza atribuible a los dos modos del sistema tonal; o, en arquitectura, el distinto efecto emotivo que genera el intercolumnio en las construcciones dóricas o jónicas. Ahora bien, la determinación de este sentimiento va a depender de la 'idea estética' de la 'forma simbólica' concreta y singular. Trías reivindica así la convención como el nexo mismo entre el diseño formal, el universo simbólico que evoca y las resonancias eróticas que

---

<sup>13</sup> Trías es, sin embargo, consciente de la dificultad teórica que implica aplicar un concepto de raíz estática y procedencia escultórica (*morfê*) o pictórica (*eidos*, *idea*) a un arte esencialmente temporal como es la música. Pero puede tener validez si consideramos que "la música se cumple como *entelequia*, como pieza concluida y definida, cuando alcanza esa meta final, cuando la cadencia cierra el decurso del fluir musical y remansa el crecimiento y mengua de su caudal acuoso". Ibid. p. 44.

provoca en la zona del preconsciente (entendida, no psicológicamente, sino ontológicamente como espacio liminar medio-ambiental que hace posible el 'mundo').

Sin embargo, como señala Hanslick en el plano de la música, los signos dinámicos, como las oposiciones crescendo/diminuyendo o pianissimo/fortissimo, o los signos de relación legato/staccato no producen en cuanto tales emociones, sino mociones (físicas). Pero a ello habría que añadir que en sus con-textos y en sus usos concretos producen verdaderas emociones estéticas y se alzan a lo simbólico. De hecho, un *crescendo* podría evocar fuerza creciente, o un *fortissimo*, potencia desbordante. Lo mismo cabe decir, en arquitectura, de una cúpula, que sugiere poder y majestad.

## 2

La convención hace posible la comunicabilidad de lo simbólico, y lo simbólico emana del puro juego formal. Ahora bien, ¿en qué consiste el simbolismo en las artes fronterizas: música y arquitectura? Lo propio del símbolo (es decir, su paradoja), en general, es que aquello otro a lo que alude no puede ser determinado con claridad y precisión: subsiste siempre como algo indeterminado, enigmático. En música, esta indeterminación, esa riqueza de contenidos intraducible a palabras es especialmente dramática. Todo aficionado a la buena música sabe de la torpeza de las palabras para comunicar las vibraciones de la música. De hecho, los símbolos no enuncian ni designan, en realidad no 'significan', sino que connotan, evocan, sugieren, aluden, abren posibilidades de interpretación. Es más, las exigen. Están abiertos a la hermenéutica, pero se cierran a cal y canto a toda voluntad apofántica de enunciar 'lo que significan'. En este respecto, música y arquitectura son artes esencialmente simbólicas: "*carecen de significación pero rebo-san de sentido: eso las hermana en una misma paradoja estética*"<sup>14</sup>. Incluso cabe decir que, en el límite, estas artes son autorreferenciales, esto es, artes que diluyen el desdoblamiento propio de las artes apofánticas (significante/significado) y dejan resplandecer el límite como límite (/), instalando sus diseños formales, precisamente, en ese espacio topológico. Sólo que la música despliega esos diseños en el eje de las sucesiones, y la arquitectura, en el espacio, congelando el tiempo en una figura espacial de lo eterno.

Sin embargo, lo característico de la modernidad y el Movimiento Moderno, tras la orgía romántica, ha sido la represión o inhibición del

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 73.

simbolismo, y ello tanto en arquitectura (tal y como ha mostrado Venturi) como en música (tendencias serialistas, música concreta). En eso, quizás, ha consistido la 'perversión' moderna. Y no sólo en música y arquitectura. De hecho, se puede sorprender este olvido del simbolismo del arte en todas las artes de este siglo. Pero en el último estadio de la concepción racionalista de la arquitectura, representado emblemáticamente por los últimos proyectos de Le Corbusier, el arte de la edificación recuerda sus orígenes simbólicos. De hecho, el teórico del arte Giedion, muy próximo a la evolución de Le Corbusier, señaló, en escritos como *Espacio, tiempo y arquitectura* o *La mecanización toma el mando*, que después del extremo racionalismo de la arquitectura moderna, se abría un nuevo renacimiento del simbolismo. Trías, como vemos, se adhiere a esta lectura del arte moderno, y en particular de la arquitectura, y avanza en esa dirección<sup>15</sup>.

### 3

Si la convención constituye la cópula o la mediación entre la forma y el universo simbólico, y si el simbolismo es el sentido que rezuma esa forma sostenida sobre una gramática o una convención, el sentimiento estético (*Eros*) puede ser comprendido como aquello que se produce cuando esos tres vectores (convención, forma, universo simbólico) logran ponerse en conexión. Que hay erótica en la música, eso es algo de lo que nadie debería dudar. Ahora bien, esa erótica fue entendida en el romanticismo como mundo de sentimientos de un sujeto privilegiado, el artista y compositor (genio), en auténtico olvido de que el *eros* es siempre búsqueda (deseo) de una forma significativa (idea), aunque ese significado sea ambiguo e impreciso. Por otro lado, ese significado resuena en la zona liminar del pre-consciente. Tal pre-consciente constituye aquel campo de resonancia, en el que se jugaría la emergencia del sentido. Pero, como pusimos ya de relieve antes, este pre-consciente no debe ser interpretado desde el punto psicológico, sino ontológico<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Cf. E. Trías, "Estética del símbolo", en *Pensar la religión*, pp. 125-134.

<sup>16</sup> ¿Estaría aquí Trías promoviendo un desfondamiento de la psicología en otro plano más profundo, pero de forma diferente al planteamiento jungiano? Quede aquí como pregunta. De hecho, las recientes teorías psicológicas americanas (James Hillman) van en esa dirección.

## Música y arquitectura como matemáticas sensibles.

### 1

Música y arquitectura, al dar forma sensible al espacio y al tiempo (esto es, al ambiente sonoro/territorial), se sitúan entre naturaleza y cultura, o entre lo prelingüístico y el *logos*. Introducen así sentido en el ambiente, haciendo posible que el intersticio fronterizo puede ser habitado. Pero cabe preguntarse de qué modo estas artes asemánticas ordenan lo 'salvaje' previo a la emergencia del 'mundo': el espacio y tiempo de la cosa.

Y bien, para Trías, el 'pensamiento salvaje' (Lévi-Strauss) introduce una primigenia articulación del ambiente físico en forma sensible (mediante relaciones y haces de oposiciones: lo horizontal y lo vertical, lo alzado y lo excavado, lo saliente y lo entrante). Esta articulación despliega una 'lógica de la cualidad'. Pero, sobre este nivel, música y arquitectura superponen, ya desde la tradición pitagórico-platónica, una segunda articulación, que ya no es una lógica de las cualidades sensibles, sino una lógica de las magnitudes sensibles, una 'lógica de la cantidad'. En efecto, música y arquitectura se unifican en su proyecto de dividir en unidades discretas el *continuum* físico y material. Se puede decir, entonces, que estas artes se vinculan entre sí en virtud de su ocupación con los números: son, en efecto, *matemáticas sensibles*. Pero con ello no se quiere indicar que música y arquitectura constituyan aplicaciones sensibles de la matemática (como pretende Xenakis), sino, al revés, que estas artes revelan y producen originariamente, en forma sensible, el orden matemático-numérico del cosmos (recuérdese la concepción leibniziana de la música). "La matemática, 'antes' de ser abstracta y 'lógica' (en el sentido formalista moderno), es matemática *estética* que da razón, orden y proporción, en virtud de principios arquitectónico-musicales, al orden las contigüidades sensibles (u orden de las recurrencias reversibles) y el orden (irreversible, al menos en un sentido) de las sucesiones"<sup>17</sup>. Estas matemáticas sensibles son capaces de despertar emociones y sentimientos, lo que también separa a música y arquitectura de las matemáticas abstractas. Ello es debido al simbolismo (oscuro) que sus diseños formales evocan o sugieren. En música y arquitectura, el número convoca a *Eros* y produce una emoción erótico-estética no comparable a la que provocan otras artes. De hecho, los diseños musicales y arquitectónicos conectan libremente con cuasi-referentes simbólicos.

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 94.

Número y simbolismo se exigen estructuralmente. La mística musical de los números, con sus complejos cálculos cabalísticos, responde, quizás, a esta co-pertenencia. Pero también número y universo onírico se exigen mutuamente. De hecho, arquitectura y música se cumplen como artes si logran crear una forma en la que resuenen los sueños, de manera que aquélla pueda ser reconocida como algo oscuramente familiar.

Ahora bien, cuando se habla de magnitudes sensibles en música y arquitectura, hay que tener en cuenta que, por abstractas y asemánticas, dichas artes retroceden siempre en relación con la cosa y con el nombre que la designa. Un acorde musical o el diseño formal de una construcción arquitectónica no designan ni dicen nada relativo a la cosa. Retroceden de la sustancia a la cantidad, pero se adelantan a ella desde la cualidad. Desde el nivel cuasi-natural de la 'lógica de las cualidades sensibles' ('pensamiento salvaje'), presente en los haces elementales de oposiciones, se avanzaría hasta la 'lógica de las magnitudes sensibles' (música y arquitectura), que dividiría el primer nivel según una razón-proporción. En esa doble articulación se asienta el simbolismo del que extraen, en Occidente, su rendimiento música y arquitectura.

De este modo, las artes fronterizas descubren un sentido radical y lógicamente previo al logos apofántico: aquel que puede traducirse como razón-proporción, número y medida (de donde proceden los conceptos esenciales de la estética metafísica desde Platón hasta el siglo XVIII: armonía y simetría). Para Trías, pues, música y arquitectura, en cuanto matemáticas sensibles, mantienen el enigma como enigma, y sólo lo clarifican a través del número<sup>18</sup>.

## 2

Antes de derivar en iconos o de producir significados bajo la forma del signo lingüístico, el logos arranca un primer sentido a la materialidad del 'medio ambiente' (*Umwelt*) ordenando y organizando el *continuum* sensible y físico según unos parámetros de razón-proporción, número y medida, que guardan estrecha relación con el oscuro simbolismo. Por ello, las categorías propias de este logos sugieren una ordenación estética de las cosas

---

<sup>18</sup> También para Gadamer, "el significado originario de la palabra [*logos*], 'reunir', 'contar', remite al ámbito racional de los números y de las relaciones entre números en que el concepto de *logos* se constituyó por primera vez. Se encuentra en la matemática y en la teoría de la música de la ciencia pitagórica". H.G. Gadamer, "Mito y logos", en *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 23-28, p. 25. Gadamer, sin embargo, descuida la dimensión simbólica del logos, que Trías, por el contrario, subraya.

en relaciones de magnitud: euritmia, simetría, armonía, o sus contrarios, disonancia, disimetría, contrarritmo. De entre todas ellas, sobresale la de *armonía* como concepto central que rige la comprensión y ordenación de las artes hasta el siglo XVIII. Y la armonía es el concepto estético fundamental de las artes fronterizas: música y arquitectura. Ambas arrancan un primer sentido (matemático) a la opacidad de la cosa, bien mediante la producción de armónicos (música), bien con la regla, el compás, la escuadra y el cartabón (arquitectura). Ambas son, por tanto, artes demiúrgicas que ordenan el caos primigenio según razón, ritmo y proporción, transformando lo *a-logon* en sustancia *lógica*. De este modo, música y arquitectura pueden constituirse, respectivamente, en casa y lugar natalicio del signo lingüístico y el icono.

#### 4

### Lo moderno en música y arquitectura.

#### 1

Una de las características esenciales del arte moderno es la tendencia a la perversión de sus parámetros propios, como ya hemos podido constatar en parágrafos anteriores. Un arte temporal como la música tenderá a conquistar el espacio como espacio (Stockhausen, Boulez, Scelsi). La arquitectura, por su parte, siendo un arte del reposo, tenderá a la producción de movimiento (Calder, Friedman). Incluso la pintura, siendo igualmente un arte del reposo, tenderá, con el futurismo a captar el movimiento o la imagen misma del movimiento (Duchamp). A su vez, un arte esencialmente apofántico como la literatura y la poesía se deslizará hacia la música (simbolismo francés, Eliot); o veremos a la escultura tender hacia la arquitectura (la protoarquitectura de Chillida). En general, en esa perversión, Trías ve un faústico intento por atrapar a toda costa el inaccesible centro del cerco encerrado en sí. Se trata de encontrar la Fórmula de todas las fórmulas o la Serie de todas las series (Stockhausen, Le Corbusier). En esa búsqueda, la modernidad halla su límite y su frontera, su horizonte de no retorno. De hecho, el arte, en su último episodio moderno, ante la incapacidad de culminar este proyecto, se repliega en un estéril negativismo: el silencio (Cage) o el minimalismo arquitectónico-urbanístico. En ello se muestra la *hybris* de la autoconciencia moderna y su afán de absoluta revelación.

Y bien, frente a esta titánica voluntad de absoluta revelación propia del espíritu moderno, Trías propone una estética del límite en la que

las artes quedan 'delimitadas' por un límite que separa la forma artística de un centro inaccesible (el poder del centro) que *debe* permanecer oculto<sup>19</sup>. "Pues la destrucción y anulación, o la voluntad de supresión de todo límite (y en consecuencia del *logos* figurativo-simbólico que le corresponde) lleva consigo no sólo la profanación secularizadora e 'ilustrada' de todo lo encerrado en sí (lo resguardado y cobijado como secreto y misterioso) sino también la expoliación absoluta del lugar donde lo encerrado se manifiesta, que es la naturaleza, diosa madre, o madre Tierra, la arcaica divinidad que preserva, en su encierro en sí, en su entierro salvador, a los muertos y hasta a los 'infinitamente muertos' eso que Platón se atrevió a conceptualizar como la nodriza del *logos* y de sus huellas (la *chora*)"<sup>20</sup>. La estética del límite encuentra su lugar(sinlugar) en ese límite.

## 2

Aparte de estas consideraciones generales, música y arquitectura sufren más que ninguna el impacto de lo moderno. De hecho, si el siglo XIX se orienta hacia la música como arte privilegiado, el siglo que ya termina lo hace hacia la arquitectura. Ello es así, quizás, porque la música mira hacia atrás con nostalgia (Schubert, Wagner). La arquitectura, en cambio, explotará su conciencia utópica en sus modelos de ciudad (Le Corbusier, Mies, Gropius). Entre música y arquitectura se escinde el espíritu de la modernidad.

### 1.2

#### ARTES APOFÁNTICAS (I): HACIA EL SIGNO LINGÜÍSTICO

##### 1

Música y arquitectura anuncian el mundo desde su límite. Pero a mitad de camino entre arquitectura y pintura (en el eje de la simultaneidad), o entre música y literatura (en el eje de las sucesiones), podemos encontrar la escultura, de un lado, y la música vocal y la danza, de otro. Así, dentro de las artes del Reposo, la escultura determina un lugar (al igual que la arquitectura) al que da forma a través de un monumento que se da a visión y contemplación, o a meditación y celebración recogida y silenciosa (a diferencia de aquélla). En este sentido, si la arquitectura preparaba el camino al fronterizo para que éste pudiese *habitar* el mundo, la escultura *presenta* ya a ese

<sup>19</sup> Esta concepción remite a la idea schellingiana según la cual, lo siniestro se produce porque lo que debía permanecer oculto se ha revelado. Cf. E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 116.

habitante, enraizado en un lugar determinado, y ofrece esa presentación como conmemoración de su existencia. La escultura es, pues, conmemorativa, espacio de *Mnemosyne*. De ahí que destaque la dimensión corporal, es más, atlética del fronterizo. De hecho, la figura arquetípica de la escultura (clásica) es el héroe. Pero la estatua, sea de bronce, de piedra o de mármol, se debe a un lugar, lo hace visible, e, incluso, lo funda y constituye. Esa presencia se da prioritariamente a visión y contemplación, como hemos señalado, pero lo hace siempre de una manera diferente a la pintura, ya que ésta se emancipa, a través del marco, del lugar concreto, replegándolo en su interior<sup>21</sup>.

## 2

Trías concibe la danza y la música vocal como artes que se sitúan en el intersticio fronterizo entre música y literatura en el eje del Movimiento. La danza, por un lado, presenta al habitante de la frontera como cuerpo que ocupa, habitando, el espacio temporal abierto por la música. Pudiera decirse que pone en movimiento (acompasado, rítmico, armonioso) la rigidez de las formas escultóricas. O que la danza es música incorporada<sup>22</sup>. El cuerpo humano se hace allí más ligero, desafía la ley de la gravedad y traza diseños (aéreos) que despliegan un argumento. Esos diseños son de naturaleza abstracta, y, sin embargo, como los motivos musicales, rebosan de sentido, esto es, sugieren significados de naturaleza simbólica (por mediación de la fábula, el mito o el argumento). Esos movimientos aéreos conectan, en efecto, con el dolor y la alegría, con los misterios de la vida y de la muerte, de la guerra y del amor. Pero lo hace siempre de forma laxa, como corresponde a todo simbolismo.

La música vocal, por otro lado, combina música y palabra, poesía y música, sugiriendo, tal vez, que la palabra y la poesía brotan de la misma música (Wagner), o insinuando que tal poema 'apetece' cierta forma musical, como ésta 'apetece' tal poema (Schubert). La figura humana regana, frente a la danza, su posición erguida para concentrar la energía en las cuerdas vocales. Surge así la 'voz'. Y acaso es ahora sólo un 'instrumento' más en el conjunto 'sin-fónico'. Ciertamente que está mediada por un componente signifi-

---

<sup>21</sup> La concepción triasiana de la escultura no traspasa los límites de lo clásico. Uno, en efecto, podría preguntarse y dudar si la escultura de Chillida tendría cabida bajo ella.

<sup>22</sup> "De pronto ese cuerpo se alza del fondo musical, a modo de espuma del oleaje que brota de la profundidad marina, y celebra con el movimiento de todos los miembros, con ademanes y gestos, esa *incorporación* de lo musical, ya que la danza es *música incorporada*". *Ibíd.* p. 142.



cativo fundamental (ópera, lied). Pero lo que importa más en ellos es el aspecto musical del texto, su materialidad: ritmo, prosodia, acentuación, etc. Cimas de este género son, sin duda alguna, los ciclos de 'lieder' de Schubert (*La bella molinera*, *Viaje de invierno*), sobre todo, los dedicados a la poesía lírica de Goethe (*Mignon*, *Conoces el país*).

3

Con la pintura comparece el habitante de la frontera como tal y no ya sólo de modo monumental. De hecho, éste es ahora un habitante que mira, que se siente mirado y que encuentra su propia esencia en el mirar. Si la arquitectura preparaba el espacio de la escultura como forma corporal del fronterizo, la pintura, emancipada relativamente del lugar a través del marco del cuadro, revela la espiritualidad de la mirada y de los ojos. En este sentido, la pintura consagra la imagen y el icono como forma expresiva y artística. Y esta imagen o icono proyecta desde el interior del cuadro, desde su centro magnético (que actúa como foco de atracción), unos ojos que, a la vez que ordenan el espacio visual, toman posesión del ambiente y atraen (o imantan) los ojos de aquel que mira. El acto pictórico tiene lugar, pues, en *el encuentro* entre un sujeto que mira y unos ojos proyectados desde el cuadro que se ofrece a visión (y que, por tanto, también *mira*). Y es que, para Trías, toda imagen es icono, aun cuando lo que se muestre sea sólo 'naturaleza muerta'. Cabe decir, entonces, que "la pintura es el arte de las miradas, ojo inflamado de *Eros*. Es erótica matemática que se inflama en el juego de los ojos"<sup>23</sup>. Y ello, hasta tal punto que se puede decir que "la pintura o es pintura de *Eros* o simplemente *no es*"<sup>24</sup>. La pintura agota su esencia en esa 'y' *erótico-aérea* que se crea entre el sujeto mirón y los ojos que miran desde el interior del cuadro. Llega a dar forma, en algunos casos, al ojo *voyeur*, y al ojo exhibicionista (las *majas* de Goya). De hecho, la pintura es el arte que da forma a ese juego de ojos. Así, el mundo se constituye como mundo en ese desdoblamiento entre un ojo mirón y una imagen que mira. La arquitectura y la escultura se desmaterializan en ese peculiar juego de ojos pictórico y, de este modo, según Trías, tiene lugar el nacimiento del 'sujeto':

"Con la pintura se celebra la génesis del 'sujeto' (enroscado en el límite del mundo) y se le da acogida y figuración: el autorretrato conmemora una y otra vez ese acto fundacional. Con ello se introduce por vez primera en arte el desdobra-

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 156.

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 162.

miento 'apofántico': *aquí* el sujeto (el mirón), *allá* el objeto (el rostro de la *cosa* y su mirada), y entre medio, a modo de aire dejado en libertad, el gozne, la cópula que entrelaza el ojo que mira y el ojo dado a visión"<sup>25</sup>.

#### 4

La pintura avanza hacia el mundo desde la imagen o el icono que mira. Ya no se trata de modelar la corpulencia atlética del héroe, sino de dar espacio a la mirada profunda del santo, esa figura pictórica que atrae y embruja en virtud del poder magnético de su mirada. De hecho, si el héroe es la figura arquetípica de la escultura, el santo, con su cuerpo enflaquecido y enjuto, lo es de la pintura. Del derrumbamiento del mundo antiguo surge un mundo poblado de ojos. Al principio, son ojos todavía ciegos, ojos que no miran ni nos miran (los ojos del Pantocrator). Pero esos ojos se van volviendo expresivos a medida que van ocupando el centro de la representación: Jesucristo, la Virgen, los apóstoles, etc. La pintura es, en este sentido, un arte cristiano-romántico (Hegel). De hecho, tiene su base estética en Plotino, San Agustín o el Pseudo-Dionisos, y su área de expansión, en la Roma imperial, Bizancio o el ducado Moscovita.

#### 5

El gozne erótico-aéreo que se abre entre el mirón y los ojos de la imagen funda el acto pictórico mismo, funda la pintura como arte. La pintura, así pues, da forma a esa 'y', a esa conjunción-disyunción, a ese gozne. Y de este modo, quedan puestas las bases del decir enunciativo, del *logos* apofántico que dice el nombre de la cosa. La pintura avanza hacia el mundo a partir de los ojos. Para Trías, pues, el bautismo lógico por el que se puede decir *esto es esto* está precedido (lógicamente), primero, por las artes fronterizas que dan forma al medio ambiente, y, segundo, por la emergencia, desde el *fondo oscuro positivo*, o avanzando desde él y asomándose a los límites del mundo, de una imagen o icono, de un rostro, de unos ojos que miran<sup>26</sup>. "Pues para poder decir *esto es esto*, o eso que se nos muestra es tal o cual, primero debe mostrarse y ofrecérsenos en imagen, como rostro, como unos ojos que

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 149. Según Trías, el escenario platónico del conocimiento (como visión) halla en la pintura su modelo fundacional, si bien las ideas, concebidas esculturalmente, no miran ni tienen ojos con los que mirar al que las mira.

<sup>26</sup> Cabe señalar que la concepción triasiana de la pintura está determinada por la visión de Duchamp del acto pictórico. De hecho, las referencias a este pintor atraviesan las páginas dedicadas al arte de la pintura: "Marcel Duchamp es, acaso, en relación con la pintura, su autoconciencia y reflexión, su filosofía inmanente, su *para sí*, su *apocalipsis* (revelación)". E. Trías, *Lógica del límite*, p. 163.

miran"<sup>27</sup>. Y bien, la mostración de esos ojos viene a ser precisamente la singularidad de la pintura. Sobre el primer desdoblamiento del mundo se superpone el desdoblamiento lingüístico entre quien habla y quien escucha, y entre el significante y aquello que significa, que, en el límite, linda con el cerco hermético de lo encerrado en sí.

## ARTES APOFÁNTICAS (II): EL SIGNO LINGÜÍSTICO Y LA LITERATURA

### 1

Las artes fronterizas (música y arquitectura) y las artes apofánticas (escultura, danza, música vocal, pintura) preparan la emergencia del signo lingüístico. Así, del *logos* como razón-proporción y del *logos* como potencia visual de la imagen y el icono, se transita hacia el *logos apofántico*, aquel que muestra el aura y la piel de las cosas mediante un *bautismo lógico* que les concede nombre. Este *logos* dice algo en relación a la cosa: dice, en efecto, de esto *que es esto*. Comparece, así pues, el nombre como aquello que es posible decir de esa cosa. Pero para que ese signo sea posible, ha sido necesario un despliegue lógico que comprende las diversas formas de arte. En efecto, las formas artísticas, lejos de ser 'pre-lingüísticas' como habitualmente se sostiene, surgen y proceden del límite mismo de lenguaje y mundo, son límites: se producen donde se instituye el *logos*, pero retrocediendo en relación con la formulación de signos lingüísticos<sup>28</sup>. El *logos pre-apofántico* retrocede, pues, respecto del nombre de la cosa. Primero, cultiva y da forma al medio ambiente mediante una razón concebida como razón-proporción sensible (música y arquitectura). Las artes fronterizas, música y arquitectura, se mantienen en suspensión en el espacio libre que la circunda. En él se dibujan una serie de diseños (musicales, arquitectónicos) que dan forma a las relaciones entre las cosas, previas a su 'bautismo lógico'. De hecho, estos diseños matemáticos se producen en el espacio anterior a la denominación lingüística. Son, por ello, artes asemánticas. Pero no por esta razón dejan de arrancar sen-

---

<sup>27</sup> Ibíd. p. 151.

<sup>28</sup> Este *logos* simbólico sensible queda ocultado históricamente por el predominio del *logos apofántico*. A su vez, esta modalidad de *logos* impide acceder a una concepción positiva del límite. De hecho, cuando la tradición piensa 'límite' lo hace siempre en su sentido negativo como límite del conocimiento o 'semáforo en rojo'. Sólo si somos capaces de rememorar el sentido positivo de ese límite, como cerco que relaciona el cerco del aparecer y el cerco hermético en el modo de la conjunción-disyunción, podremos acceder al *logos* simbólico que lleva a cabo esa mediación.

tido a las cosas. De hecho, lo hacen a través de la apertura a lo simbólico que esos mismos diseños evocan o sugieren. Ese simbolismo es, sin embargo, de carácter indeterminado, enigmático u oscuro.

Trías insiste en que el *logos* matemático sensible de las artes fronterizas (música y arquitectura) no es un *logos* metafísico (situado más allá de los límites de lenguaje y mundo), sino un *logos* que enraíza en la misma frontera entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Sólo que este *logos* matemático, que concibe la idea (*eidos*) como número, o razón-proporción, fue olvidado históricamente por la metafísica occidental, privilegiando el *logos* apofántico.

Las artes apofánticas, o mejor, *tendencialmente apofánticas*, avanzan, por su parte, desde ese ámbito relacional hasta el umbral de la cosa, hasta su piel, su envoltura exterior, su aureola de misterio, su aura. Se retrocede así del signo que sustituye a la cosa hasta la *facies* que muestra ante los ojos unos ojos que miran. Antes de producirse la *apofansis*, pues, el mundo resplandece poblado de ojos, y en el espacio (erótico-aéreo) que se abre entre esos ojos que miran y los ojos del mirón puede constituirse la pintura como arte. La significatividad del *logos* (pensar-decir) viene después de la conversión del mundo en mirada. El 'bautismo lógico' de la cosa debe estar anticipado, por tanto, por las artes fronterizas y por las mundanales. Y a través de este recorrido por las formas artísticas asistimos a una génesis ideal de la *apofansis*. Las artes del signo (literatura, poesía), de las que ahora nos ocuparemos, dan forma, entonces, a ese *decir significativo* que en la *apofansis* se constituye.

## 2

Con la *apofansis*, en efecto, el mundo se constituye como mundo. En virtud del *logos apofántico*, las cosas adquieren nombre. Pero la cosa se fuga hacia el cerco de lo encerrado en sí, deviniendo cosa-en-sí que se sustrae al decir. "Por consiguiente, el lenguaje traza una barra, un signo de demarcación (/) entre la palabra y la cosa, entre el nombre y aquello que éste refiere o significa. Y ese significado, en el límite, se fuga hacia ese 'detrás', dejando sólo como huella esa barra, la que desencadena la promoción de formas y de figuras lingüísticas"<sup>29</sup>. La barra (/) produce, pues, una primera escisión entre la presencia de un signo y la radical ausencia de la cosa (que se repliega en el cerco de lo encerrado en sí). Cabría decir que la barra (/) *atraviesa* el lenguaje:

---

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 188.

el nombre se divide por la mitad y deja fuera un suplemento inapropiable e inconcebible. En el origen resplandece, pues, esa barra (/). De hecho, se instituye en el mismo instante en que el infante salta al *logos* desde el *continuum* matricial (pronunciando, por ejemplo, la oposición fonética entre la 'a' y la 'o'). Ahora bien, esta escisión se prolonga en una segunda: aquella que se manifiesta en el dualismo lógico-erótico o lógico-sexual de lo masculino y lo femenino, o en los *géneros* de los nombres, por los cuales, el mundo 'aparece' cargado de significación sexual: género masculino, femenino e, incluso en algunas lenguas, como en la alemana, género neutro.

Pero el nombre se produce a partir de una suspensión del tiempo y el movimiento. El nombre, en efecto, puede pensarse como un repliegue en el espacio de la dimensión temporal. De forma complementaria, el verbo aparece como una puesta entre paréntesis de lo que 'reposa en sí', o como un repliegue temporal de la dimensión espacial. Por tanto, el signo lingüístico, en su lado verbal, da cuenta del tiempo, el movimiento y la acción, en plena suspensión del espacio; y, en su lado nominal, con el nombre, ese movimiento se repliega en el marco del espacio, dejando reposar esa acción, con el fin de que en esa suspensión del tiempo, se produzca la aparición del nombre de la cosa. "El lado nominal determina en signo lo que la imagen pictórica muestra como icono. El lado verbal determina como verbo lo que ya la música muestra como trama motivica argumental que se desarrolla y despliega en el modo de una acción, lanzada por el eje de las sucesiones"<sup>30</sup>. Y bien, la literatura o la poesía dan forma al *logos* que discurre y corre en el curso temporal. De hecho, en todas las artes del signo es el tiempo lo que se muestra y reconoce.

### 3

Las artes literarias dan forma al *logos* productor de significados a través del signo y, así, dan forma al mundo como tal. Todas ellas se sostienen en el límite del mundo, en virtud de la voz elíptica del Aeda o Narrador. De hecho, el sujeto de las artes del signo es un sujeto encaramado a los límites del mundo. En esa zona medianera puede comunicar ambiguamente con el cerco de lo encerrado en sí y ejercer su función hermenéutica, consistente en transmitir los mensajes de los dioses a la comunidad humana (la inspiración). Pero Trías viene a distinguir dos funciones en el arte de narrar que dan lugar a sendas maneras de concebir la literatura: por un lado, la narra-

---

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 190.

ción profética y, por otro, el canto épico que convoca a *Mnemosyne*. Estas direcciones antitéticas de la narración se corresponden con el privilegio concedido, respectivamente, a las dimensiones temporales del 'pretérito indefinido' ('ocurrió cierta vez') o del 'futuro perfecto' ('habrá sucedido'). La religión griega, en efecto, promovió preferentemente, en su épica, la figura del Aeda (Homero) que relata un acontecimiento pasado que, pese a la memoria histórica, se fuga hacia lo indefinido e inmemorial (como la guerra de Troya). La religión judaica, en cambio, promocionó particularmente la orientación profética, de manera que el ejercicio de memoria histórica relativo a la creación del mundo y la historia del pueblo de Israel se orienta hacia un futuro que se anuncia como tiempo de plenitud. De ahí que el narrador del Nuevo Testamento se vea en la necesidad de referir lo que 'al fin ha sucedido' a la palabra profética que lo venía anunciando.

Esta doble dirección de la narración se traduce, por otro lado, en el predominio de la dimensión temporal o de la dimensión espacial. Desde este punto de vista, cabe diferenciar el politeísmo escultórico del *logos* del Aeda, de predominio espacial y en el que el nombre vence al verbo; y un monoteísmo argumental, que circula por el eje de las sucesiones, del narrador mosaico, que es profeta y salvador, liberador nacional, en el que el tiempo gana en importancia al espacio, que aparece siempre, en esta forma de literatura, minimizado, o bien desertizado, tierra quemada. De hecho, si para el pueblo elegido, el territorio es siempre promesa de futuro ('tierra prometida'), es, en cambio, en Grecia, una posesión que se goza y se presupone<sup>31</sup>.

Junto a estas formas narrativas (relativas al futuro que se anuncia y al pasado que se repliega) comparece el sujeto lírico que desvela y descubre la otra dimensión temporal: el presente propio. Ahora bien, éste puede ser vivido como el tiempo de la expiación y la penitencia. Desde el cerco del aparecer, el poeta pronuncia entonces su oración o su himno al Dios que se esconde y se repliega (salmos de David, la lírica de Píndaro). Y de esta manera se revela el infinito abismo que separa al cerco del aparecer de la radical trascendencia del Dios oculto. Sin embargo, el presente vivo de la lírica puede expresar también el sentimiento profundo de goce (erótico, pasional) que se experimenta en el cerco del aparecer (*Cantar de los cantares*). Desde el lími-

---

<sup>31</sup> Ha sido E. Auerbach quien con más penetración ha estudiado esta divergencia entre el mundo homérico (de claro predominio espacial y nominal) y el mundo judaico (con claro predominio de lo verbal y la acción). E. Auerbach, *Mímesis: la realidad en la literatura*, F.C.E., Méjico, 1950.

te del mundo, por tanto, el cantor lírico muestra su situación presente en toda su ambigüedad: como tiempo de dolor o como tiempo de gozo.

En todas las artes del signo, es, pues, el tiempo, lo que se muestra o reconoce. El tiempo, como medida del movimiento, es la medida misma del decir al que estas artes dan forma y figura. Así, al destacar tal o cual dimensión de lo temporal se perfila algún género: el épico, el profético o el lírico. Y bien, el movimiento temporal toma forma y medida por medio del argumento. En efecto, el argumento da forma lógica al discurrir temporal ligando y articulando los diferentes motivos de la trama<sup>32</sup>. Y en este sentido, es la retórica la que estipula el bello modo de ordenar y distribuir la acción argumental, distinguiendo la exposición, el desarrollo o la conclusión del despliegue dramático. La idea de drama se traduce, en música, en la creación, en el siglo XVIII, de la forma sonata, forma que históricamente coincide con la madurez de la novela. Pero mientras la música muestra tan sólo el movimiento o sucesión de sucesos o episodios a través de diseños motivicos (sin decirnos nunca qué pasa o qué sucede), la novela, en cambio, da forma lógica y lingüística a esa trama argumental, diciendo qué pasa o qué sucede. En definitiva, "la música retrocede de la *apofansis* a una mostración pura del movimiento. No nos dice *lo que pasa*. Solo sugiere un suplemento de significación que dispone de la forma, dándole cariz simbólico: ese suplemento que permite atribuir, hermenéutica, interpretativamente, sentido-límite a esa argumentación lógico-formal o lógico matemática. Ese suplemento simbólico permite 'interpretar' la pieza, y acaso darle un nombre, una designación verbal. Que, sin embargo es indirecta, 'interpretativa'"<sup>33</sup>.

#### 4

Por fin, dos artes aparecen como la máxima concreción de las artes apofánticas del reposo y las del movimiento: el cine y el teatro. En el cine, el ojo que observa el mundo desde su límite deja que la imagen-icón se manifieste, pero no en el modo de lo que reposa en sí (la pintura), sino en el del movimiento y la sucesión temporal, dejando que las imágenes vayan formando un 'argumento'. Ese arte realiza de algún modo el ideal de obra de arte total decimonónico, ya que su desarrollo argumental tiene lugar en un espacio arquitectónico y parece que emerge de una corriente musical-sonora.

---

<sup>32</sup> Cabría fecundar esta concepción del argumento con los desarrollos de Ricoeur en *Tiempo y narración*.

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 203.

En el cine, la imagen-ícono se mueve. Pero se da la paradoja de que ese movimiento tiene lugar sobre una pantalla en reposo, fija. El cine, en virtud de su carácter de imagen-ícono, atrae e imanta al fronterizo que, desde un lugar fijo, contempla, embrujado, la sucesión inmóvil de imágenes.

El teatro, igualmente, necesita de un espacio arquitectónico en el que instalarse. La significación en el teatro reposa en ese espacio como en su hogar y casa pertinente. Y si el cine es un arte que despliega en el tiempo el poder de imagen-ícono de la pintura, el teatro pone en escena el *logos* 'diológico' propio de las artes literarias mediante el recurso de los *dramatis personae*.

## DE LAS ARTES DEL SIGNO A LA FILOSOFÍA

### 1

Del mismo modo que el arte es ininteligible sin referencia a aquello que constituye, precisamente, lo ininteligible en sí mismo (el enigma, el cerco hermético, el fondo oscuro positivo), la filosofía sólo merece ese nombre cuando el pensamiento se ocupa de las ideas-límite que cuelgan de los mismos límites del mundo<sup>34</sup>. De hecho, hay que distinguir el *uso* artístico del *logos* (la literatura) de su *uso* filosófico. Para Trías, no tiene sentido ni reducir un uso a otro (como hacen ciertas líneas de pensamiento postmodernas), ni jerarquizarlos (como hace, por el contrario, Hegel). En efecto, por un lado, ni la filosofía se disuelve en razón narrativa ni la literatura se disuelve en reflexión y teorías, por mucho que en el marco de la 'modernidad en otoño' se tienda a esa dirección. Por otro lado, tampoco se trata de jerarquizar la verdad del arte y la verdad del concepto. Por el contrario, se hace preciso insistir en la diferencia entre símbolo literario y concepto filosófico, entre literatura y filosofía.

Para Trías, el *logos* propio del universo literario es siempre un *logos* simbólico, tal y como lo hemos venido analizando hasta ahora. El símbolo acoge y da forma sensible al cerco hermético que se repliega en sí. De hecho, permite, en la dislocación del gozne, la comunicación entre ambos cercos. O añade a la manifestación de la idea limítrofe, la determinación de lo

---

<sup>34</sup> "La filosofía, a diferencia de lo que suele llamarse ciencia, se alza del cerco del aparecer hasta el límite, y en esa torsión del *logos*, pensar-decir, da vueltas en torno a las figuras (*eidos*, *ideas*) que en esa frontera comparecen, eso que Kant llamaba ideas (ideas-problemas, ideas-límite). Trata, pues, de construir conceptos ajustados a esas ideas-límite (relativo al 'sentido' de las 'ideas' de 'hombre', 'mundo' y 'dios'). Ibid. p. 217.



replegado como replegado en sí. Ahora bien, la filosofía 'se alza' del despliegue narrativo de la trama argumental de episodios o secuencias hacia aquellos conceptos limítrofes que la sostienen o soportan. La filosofía, por tanto, trata de clarificar la dimensión simbólica que constituye el núcleo radical del *logos*, pensar-decir, mostrando en ello su voluntad ilustrada de *apofansis*. La filosofía muestra, por así decir, la sustancia *lógica* del símbolo. De hecho, su ejercicio se legitima como esfuerzo de aclaración apofántica de ese resto simbólico inapropiable e inconcebible. Se da, entonces, una circularidad hermenéutica: si el símbolo da forma expositiva a las ideas-límite del *logos*, la filosofía intenta esclarecerlas. Sólo que esta clarificación conceptual es relativa (por lo que es trágica), ya que el concepto construido deja siempre 'detrás' un suplemento inconcebible, la cosa en sí, que se repliega en el cerco hermético, lo cual hace del concepto filosófico un concepto 'ex-stático' re-ferido a las ideas-límite de la razón, enroscadas en el mismo límite de lenguaje y mundo. En ello se va a distinguir el concepto limítrofe del 'concepto' dialéctico-especulativo hegeliano, en tanto que penetración que agota el ámbito total de la cosa. En este sentido, si la filosofía es siempre dialéctica, lo va a ser, no al modo hegeliano, sino como lo es en la filosofía de Platón: un *logos* que se expande en diálogo inconcluso sin cerrarse en ningún 'círculo' especulativo ni silogístico.

## 2

Deleuze ha comentado que la filosofía es el arte de construir conceptos. Y en este sentido, para Trías, "si la filosofía no se eleva hasta el *concepto* no se realiza como tal"<sup>35</sup>. Sólo que la construcción conceptual es, según el pensador español, condición necesaria, nunca suficiente, de la filosofía. El concepto ha de ser concepto verdadero, ya que la promoción de un concepto no asegura su verdad. Y para que un concepto sea verdadero, es decir, para que la determinación apofántica de las ideas-límite de la razón (Dios, Alma, Mundo) sea verdadera, es necesario que ese concepto promovido sea un concepto crítico. Ahora bien, un concepto filosófico es crítico si sabe mantenerse en la frontera, en el gozne, en el límite que une-y-escinde el pensar-decir (o sea, el propio concepto) y el ser, la 'cosa' que le resiste y le reta, esto es, si es capaz de rememorar el límite que lo atraviesa. Trías llama concepto crítico, pues, al concepto imantado al límite *onto-lógico*. Es, por ello, expresión de una conciencia siempre alerta respecto de un residuo inconcebi-

---

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 218.

ble: en ello radica su carácter 'ilustrado', en franco contraste con la idea hegemónica de ilustración, que pretende pulverizar ese resto o suplemento significativo (lo místico, lo replegado en sí, lo sagrado). Tal es la cruz del esfuerzo filosófico. Por tanto, en última instancia, el 'concepto' de la filosofía queda contagiado, en cierto modo, por el carácter simbólico que define el núcleo radical del logos<sup>36</sup>. "Pero la exigencia del filósofo consiste en instalarse en esa paradoja, la de construir un concepto que clarifica un núcleo del logos cuyo estatuto es siempre simbólico. En ello estriba la gran tensión que se exige de la filosofía"<sup>37</sup>.

No obstante, Trías insiste en diferenciar el 'símbolo' artístico (cuyo horizonte trascendental es la música y la arquitectura), que trata de exponer el cerco de lo encerrado en sí en el cerco del aparecer, del logos filosófico, que consiste, como hemos apuntado, en 'decir' qué es ese resto simbólico inapropiable por el pensamiento, pero presente de forma enigmática en el símbolo. De hecho, símbolo artístico e idea filosófica se co-pertenecen, como ya quedó mostrado en *Filosofía del futuro*. Ambos se dan en el espacio limítrofe entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Y en este sentido, la filosofía, reflexivamente, debe re-velar la *evidencia* del límite en tanto límite, del logos que lo aloja y la posibilidad de avanzar hacia lo replegado en sí, hacia el espacio simbólico de lo sagrado. La filosofía viene a ser, por consiguiente, "un repliegue reflexivo en dirección a ese límite que deja ver y mostrar el mundo proyectándose desde la frontera, aguantado y sostenido por la estructura o el armazón lógico-dialógico de una trama *dialéctica* de ideas (géneros supremos, o si quiere decirse así, *categorías*)"<sup>38</sup>. Y en este sentido, Trías pone de relieve que la ley que rige la idea filosófica es el principio de variación.

### 3

Arte y filosofía, la producción simbólica y la reflexión conceptual, arrancan precisamente de una disimetría esencial entre el logos y la cosa,

<sup>36</sup> "Pero entonces debe decirse que *todo signo es símbolo*, ya que siempre hace referencia (metonímica-mente) a *algo otro* (alegoría: *allos agoreuin*) que subsiste como resistencia, aporía, piedra dura, lo rígido o lo enigmático". *Ibíd.* p. 387. Para Trías, por tanto, frente a Vattimo y la postmodernidad, "la cosa no se 'disuelve' en la infinitud de las interpretaciones. Al revés, es esa cosa inconmensurable, inconcebible, esa 'roca dura' que *resiste* a toda 'esquemmatización', a toda 'configuración' (*Abbildung*) y a toda *significación*, lo que *exige* ese eterno retorno que se varía y recrea en la 'infinitud' de las interpretaciones". *Ibíd.* p. 97, n. 13.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 215.

<sup>38</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, pp. 221-222. La noción de categoría anuncia *La edad del espíritu*.

entre el pensar-decir y el ser. Cabe decir que hay arte y filosofía porque se da esa disimetría. De hecho, el límite es ese espacio *onto-lógico* de conjunción-disyunción entre el ser y el *logos*. Y lo que interesa destacar ahora es que la ley que rige o gobierna tanto el arte como la filosofía es el 'principio de variación'. En efecto, si de ese núcleo (=x) procede tanto el decir filosófico como el producir artístico, el darse del arte y la filosofía puede pensarse según el modelo musical de la variación, como un 'eterno retorno', de forma siempre diferenciada, bien del diálogo en torno a lo inaccesible, bien de la producción artística. De hecho, el símbolo artístico (ex)pone o trae-aquí, cada vez, el cerco hermético, mostrando (o evidenciando) la disimetría entre ambos cercos; la reflexión conceptual repite, siempre de forma diferenciada, un diálogo en torno a ese núcleo replegado en sí que reta y resiste al *logos*, y que jamás podrá ser reducido a *concepto*. La filosofía es, pues, siempre dialéctica (en sentido platónico). En eso se diferencia la concepción triasiana de la aristotélico-hegeliana, que conduce al cierre conclusivo del saber en la figura del 'saber absoluto'. Para Trías, pues, la filosofía se alza a los límites del mundo y del cerco del aparecer para dar vueltas en torno a las ideas-límite de la razón que, en última instancia, siempre se repliegan detrás del límite. Ese replegar-se reta al pensar-decir a enfrentarse de nuevo a esas ideas de la razón e iniciar otra aventura intelectual, igualmente problemática y aporética.

## 2

### LA ONTO/LOGÍA (TRÁGICA) DEL LÍMITE

#### 1

Para Trías, pues, la filosofía debe mostrar el límite, pensado como el ser en tanto que ser, proyectando, hacia sus lados, por un lado, el mundo o cerco del aparecer, y, por otro, lo replegado en sí o cerco hermético. Este cerco, por tanto, no es algo exterior al ser, sino, por el contrario, una proyección del ser en tanto que ser, es decir, del límite<sup>39</sup>. Se dibujan, así, tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco hermético y el cerco fronterizo, aquel que funda los dos cercos anteriores. Se trata de mostrar, con ello, que ni el cerco hermético es concebido como proyección del cerco del aparecer (como en la modernidad) ni el cerco del aparecer, lo es como efecto del mundo hermético (como en el cristianismo o, en general, en las religiones y la teosofía), sino

<sup>39</sup> El modo de ser del cerco hermético es el de la infinita ausencia. De hecho, es aquello que no comparece y que se sustrae radicalmente a la manifestación.

que los dos han de pensarse como proyecciones del límite o cerco fronterizo: éste les da su espacio propio y deja que sus habitantes (terrestres o divinos) lo habiten según sus designios. De hecho, cada uno estos espacios topológicos puede ser considerado como el emplazamiento propio de un habitante. Así, el cerco del aparecer es el reino de los vi-vos: su habitante es el mortal, el ser que habla o puede hablar. A su vez, el que habita el cerco hermético es el inmortal, los dioses o los seres infinitamente muertos, todos replegados en su inflexible silencio. Trías insiste, en efecto, en que los muertos son, y son en el modo de la infinita ausencia, en el modo de no volver a ser nunca jamás, por toda la eternidad, en el mundo de los vivos. De ellos, sin embargo, puede hablarse (a través de la figura simbólica). Por último, el habitante del cerco fronterizo es el *daímon*, el semidios que pone en comunicación el mundo de los vivos y el (sin)mundo de los muertos. De esta forma, vivos y muertos, hombres y dioses, hallan en ese espacio hermenéutico de mediación su encuentro y lugar de cita. Y bien, estos *daímones* o 'potencias hermenéuticas' vienen a ser cuatro: *Eros* (fundamento ontológico del deseo y la pasión), *Mnemosyne* (fundamento de la *anámnesis*), *Logos* (que se expansiona como diálogo in-concluso) y *Poíesis* (fundamento de todo producir y toda *techne*). Cabe decir, en un sentido más concreto, que la síntesis de *Eros* y *Mnemosyne* abre la posibilidad (hermenéutica) de enviar y recibir mensajes y misivas (de los dioses a los hombres, de los hombres a los dioses). Esa comunicación-incomunicación puede verse en palabra filosófica (un *logos* dialéctico -en sentido platónico- que da vueltas en la zona fronteriza) o en la producción simbólica (*poíesis*). De hecho, en el límite se abre tanto un obrar y producir que se despliega en las artes, como un *logos* filosófico que deja que el mundo se muestre proyectándose desde el límite. Y en la medida en que muestran el límite como tal, arte y filosofía son modos de hacer y decir verdad.

## 2

La ontología del límite tiene por tarea, en primer lugar, mostrar el límite como el 'ser en tanto que ser'. Trías hablará posteriormente del 'ser del límite'. El ser es, en efecto, la cópula-disyunción entre el ámbito lógico del pensar-decir y el espacio inapropiable de la cosa replegada en sí, que jamás podrá ser conceptuada. Y jamás lo podrá ser porque el ser es ser-con-falta y ser-en-falta, que eso es ser-límite. La ontología del límite viene a ser, por ello, una onto/logía trágica, ya que lo trágico es ese desgarró 'insuperable' entre el pensar-decir y el ser. Y esta escisión es, entonces, siempre experiencia do-

lorosa, pues "dolor es, precisamente, esa experiencia radical y estructural de algo opaco que resiste y que no puede ser concebido, apropiado ni dominado: algo que reta y amenaza con aplastar al pensar-decir, al *logos*, que en esa tesitura comprende su raíz estructuralmente escindida y desgarrada, o trágico"<sup>40</sup>.

La segunda tarea de esta lógica del límite consistiría en sacar a la luz el modo como ese descoyuntamiento trágico se muestra en el *logos*, esto es, en mostrar el *logos* que se hace cargo y configura ese ser limítrofe: el *logos* simbólico. El símbolo es, en efecto, una figura del espacio lógico-lingüístico que tiene un sentido ontológico (ni lógico ni epistemológico) en la medida en que en él se unen-y-escinden el cerco del aparecer y el cerco hermético, o en la medida en que en él resuena lo encerrado en sí, evidenciándose a la vez su indirecta mostración y su constitutivo repliegue. Y, para Trías, la verdad consiste precisamente en hacerse cargo, manifestar o mostrar ese límite o bisagra entre el 'mundo interpretado' (Rilke) y el suplemento simbólico que, en el límite, se repliega en sí. Sólo a través del símbolo puede exponerse esa disimetría entre lo que puede decirse y lo que debe quedar oculto y replegado en sí. El símbolo tiene, por ello, un elevado rango ontológico.

Así pues, frente a la perspectiva asumida por Hegel, Trías considera que el cerco hermético o de lo encerrado en sí se sustrae estructuralmente al *logos* y se resiste a revelarse, manifestarse o 'ponerse en obra'. Algo (=x) se repliega en su interior, o se pierde en lo insondable inmemorial y el autoolvido. Y ese ser insobornable constituye el *fondo oscuro positivo* previo a la emergencia, en el límite, de toda forma, y trasfondo ontológico en lucha con el cual se alza toda experiencia del mundo y del lenguaje (arte y filosofía).

"Eso replegado en sí es la condición *reflexiva* de la *flexión* de lo Inflexible en la frontera en la cual, en el *limes*, se abre espacio a *Mnemosyne*, y a *Logos*, *Eros* y *Póiesis*, a modo de aquello (Él o Ella, tercera persona) de lo cual puede hablarse o conversarse (el 'dios', la 'diosa', los 'ancestros'). Frente a la filosofía hegeliana de la revelación absoluta de lo divino en nosotros a través de la razón (filosófica) y por medio del concepto, se piensa aquí que esa revelación y concepción es siempre relativa respecto al límite, el cual deja 'aparte', replegado en sí, lo que resiste a manifestarse y esclarecerse (o cerco hermético)"<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Ibid. p. 415.

<sup>41</sup> Ibid. pp. 381-382.

En este sentido, el símbolo o *logos* figurativo-simbólico (arte) viene a ser el modo lógico-ontológico que tiene el espacio lógico-lingüístico de acoger y mostrar esa desgarradura, esa escisión ontológica. La filosofía viene después para esclarecer qué es eso enigmático manifestado en el símbolo. De hecho, la filosofía da vueltas en torno a las ideas que cuelgan de los límites del mundo. Y el concepto filosófico intenta, de modo aporético y problemático, esclarecerlas, revelarlas, *decirlas*. Trías trata, en este sentido, de definir el concepto de concepto, de manera que el concepto 'ex-stático' del *logos* trágico pueda aparecer como la sombra históricamente ocultada por un modelo antitrágico de razón (en el sentido de que trata de dominar y domesticar el *logos* trágico) que se remonta a Aristóteles y que culmina con la filosofía hegeliana.

En efecto, si hay siempre algo (=x) que se resiste estructuralmente al *logos*, pensar-decir, el concepto, lejos de ser, como en Hegel, *Be-griff*, apropiación lógica que agota la esencia de la cosa, se hallaría esencialmente proyectado hacia un punto de fuga que le desborda y sobresa. El concepto, según la determinación triasiana, se abre, pues, al límite, pero no puede 'penetrarlo' en su totalidad ni 'apropiárselo'. De esta forma, frente al 'concepto' hegeliano, Trías propone la noción de concepto 'ex-stático' imantado hacia el límite, un concepto que se sabe tensado hacia un suplemento ontológico inconcebible que reta al pensar-decir. En última instancia, por tanto, el concepto filosófico queda absorbido por la dimensión radical y originaria del *logos*: el símbolo. Sólo que el concepto simbólico de la filosofía es, frente a la obra artística, un *logos* reflexivo.

Esta concepción del concepto es correlativa a una forma de entender el saber radicalmente antihegeliana. En efecto, Hegel lleva a su culminación un modelo de *logos* (*logos apofántico*) y de saber (silogístico y demostrativo) cuyo origen se remonta, respectivamente, a la exploración aristotélica del concepto lógico y el razonamiento (en su *Organon*), y a su teorización del saber como *episteme* (en sus *Segundos Analíticos*). En Hegel, este ideal epistémico se logra realizar en la medida en que, al declarar que lo real es racional y lo racional real, viene a identificar el movimiento mismo de las cosas y del mundo con el proceso mediante el cual espíritu deviene autoconsciente. La ontología triasiana, por el contrario, al partir de una estructural escisión entre ser y *logos*, sostiene que concepto, juicio y *episteme* están atravesados por el límite, es decir, marcados por la escisión irremediable y remitidos a algo *en falta* que no puede ser suturado: herida abierta que el *logos* debe acoger como

grieta, como falla, como limitación y precariedad (ya que el ser mismo es ser-con-falta o ser-con-límite), pero que dispone de un modo de suturar (problemáticamente) mediante la figura simbólica.

4

PROLEGÓMENOS A UNA RELIGIÓN DEL LÍMITE  
(O PRÓLOGO A LA EDAD DEL ESPÍRITU).

1

La última sección de *Lógica del límite* trata de encontrar una prueba de carácter irrefutable que haga necesaria la postulación de aquel ámbito del ser al que viene llamando cerco hermético. Trías se pregunta, en efecto, si existe una experiencia que imponga, como *necesidad lógica*, introducir un tercer cerco, algo así como un suplemento que sobresalga y desborde el cerco del aparecer. Se trata de encontrar una dimensión de la experiencia que fuerce a postular ese cerco del ser, es decir, aquello que excede y sobrepasa los límites del mundo. De ello depende el hecho de que el límite pueda ser algo más que un mero límite negativo o semáforo en rojo. Y bien, tal forma de experiencia no viene a ser otra que la experiencia religiosa de lo sagrado, la experiencia del misterio o la del enigma. Esta forma de experiencia es ciertamente algo paradójica, ya que aquello de lo que se hace experiencia es algo que aparece como ausencia, o que se da en el modo del no poder nunca del todo aparecer<sup>42</sup>. La experiencia del misterio hace referencia a un fenómeno que pone en evidencia que algo de sí desborda y trasciende su propia aparición, o que su ser excede y sobrevuela su comparecencia sensible. Kant llamó *noumenon* precisamente a ese ámbito problemático de *cosas* (=x) que no pueden ser conocidas o que carecen de toda regla metódica para poder ser deter-

---

<sup>42</sup> "On n'insistera jamais assez sur le paradoxe que constitue toute hiérophanie, même la plus élémentaire. En manifestant le sacré, un objet quelconque devient *autre chose*, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. Une pierre sacrée reste une pierre ; apparemment (plus exactement : d'un point de vue profane) rien ne la distingue de toutes les autres pierres. Pour ceux auxquels une pierre se révèle sacrée, sa réalité immédiate se transmue au contraire en réalité surnaturelle". M. Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 18. Y como explica más adelante: "si une pierre sacrée est vénérée, c'est qu'elle est sacrée, et non pas parce qu'elle est pierre ; c'est la sacralité manifestée à travers le mode d'être de la pierre qui révèle sa véritable essence". Ibíd. p. 102. La experiencia de la que habla Trías es la experiencia de una hierofanía. O. Paz lee esta misma experiencia desde el punto de vista de la experiencia poética. Y esta experiencia hierofánica se registra lingüísticamente con los signos flotantes de lo que va a hablar Trías a continuación. "Esos signos designan, pues, un fondo oscuro positivo que constituye la raíz y la fuente de donde manan, emanan o dimanar los 'entes' que pueden ser alcanzados por el logos": E. Trías, *Lógica del límite*, p. 511.

minadas, pero que, sin embargo, exigen ser pensadas o suscitan interrogantes esenciales: las ideas-límite de Dios, Alma, Mundo.

Lo curioso es constatar que este fenómeno es registrado lingüísticamente, como ha mostrado prolijamente la antropología y la etnología modernas, mediante el 'significante flotante' (Lévi-Strauss), término que el mismo Trías recrea ya en sus textos juveniles como 'signo flotante'. Según Lévi-Strauss, este significante flotante constituye una forma de pensamiento universal y permanente (por tanto, no específica sólo de las sociedades 'poco evolucionadas') que se produciría siempre que se dieran ciertas condiciones: situaciones singulares e insólitas (fuera de lo común: 'extra-ordinarias') en las que se suspenden o se revocan por momentos las leyes que rigen la vida cotidiana. Para Trías, este signo constituye la matriz 'salvaje' del *logos* figurativo-simbólico, cuya génesis ha sido expuesta al principio del texto. Y bien, dicho significante conduciría al *logos* a su mismo límite, señalando e indicando hacia un orden de experiencias excedentes del cerco del aparecer. Para nuestro autor, este signo sería un *a priori* fronterizo de la razón, del *logos*. Es más, "en cierto modo ese significante flotante sería la prueba evidente y elocuente de que en el propio *logos* se halla la exigencia de designar ese *excedente* relativo a cuanto puede ser significado. El signo flotante (*mana*, *tíngalo*, *watasu*) sería, así, una protesta a toda limitación puramente *negativa* del ámbito de lo que se puede decir"<sup>43</sup>. Ese excedente relativo a un *logos* críticamente esclarecido designa, pues, un *fondo oscuro positivo* que se sustrae estructuralmente al pensar-decir o que se encierra en su interior oculto, pero que, por ello, constituye la condición de posibilidad misma del habla y el pensamiento. Esta experiencia, registrada en el mismo *logos* por el signo flotante, hace necesario postular, junto con el cerco del aparecer y el cerco fronterizo, un cerco hermético positivo y afirmativo. Ahora bien, el pensamiento moderno es unánime a la hora de negar positividad a ese espacio. Pero en ello se evidencian los límites mismos de la razón clásica o la razón ilustrada. Esta concepción del *logos* se afirma o emerge sobre la exclusión o expulsión a las *sombras* del sustrato sagrado o religioso. Es, digámoslo así, el chivo expiatorio que permite a la razón aparecer como tal. La religión, en suma, es condenada, desde la Ilustración, como *superstición*, término de origen latino que significa supervivencia de algo periclitado y obsoleto. Por este motivo, el límite no deja de ser mero 'semaforo en rojo' del decir. Reconocer la positividad del cerco hermético supone, entonces, avanzar hacia un nuevo concepto de *logos*, más rico y fecun-

---

<sup>43</sup> *Ibíd.* p. 508.



do: un *logos* 'dia-lógico' y hermenéutico que, como viene mostrando Trías a lo largo de todo el texto, una vez ha accedido a los límites del mundo, se abre a las formas simbólicas en las que se expone o se despliega lo inaccesible: el arte y la religión. A esta razón, Trías la llamará, en el libro de 1999, la *razón fronteriza*.

Por otro lado, una vez abierto el cerco hermético y reconocida su disimetría respecto del cerco del aparecer, es decir, una vez que ni el cerco hermético es concebido como proyección del cerco del aparecer (como en la modernidad) ni el cerco del aparecer, lo es como efecto del mundo hermético (como en el cristianismo o las religiones del libro), han de pensarse ambos cercos como proyecciones del límite o del cerco fronterizo: éste les da su espacio propio y deja que sus habitantes (terrestres o divinos) lo habiten según sus designios.

Por tanto, arte y religión (una religión, sin embargo, privada de su pretensión de verdad absoluta) realizan, fácticamente, la experiencia fronteriza, es decir, soportan y sostienen la apertura del límite, habitando la diferencia en cuanto diferencia: recordando a los mortales que no somos dioses e impidiendo a los dioses apoderarse de la voluntad de los hombres.

## 2

No es sólo que el 'significante flotante' constituya la matriz salvaje del *logos* figurativo-simbólico. El arte es reconducido, en las últimas páginas del texto, a la religión y a la experiencia del misterio como su suelo untricio. "En última instancia -nos dice Trías-, todo el cerco del aparecer como *despliegue estético* podría hallar, en su conjunción de artes ambientales y artes apofánticas, o de presencia *in efigie* y de sustitución de *iconos* por relatos (míticos o proféticos), su fundamentación en esta apertura religioso-simbólica del cerco hermético, a modo de gran despliegue sinfónico de lo sagrado en el mundo, del cerco hermético en el cerco del aparecer"<sup>44</sup>. Precisamente, *La edad del espíritu* tratará de dar una respuesta a esta cuestión. El símbolo viene a ser la manifestación de lo sagrado en el cerco del aparecer. Y el ámbito de esa revelación simbólica es la religión. Como tal es reconocido hasta el Renacimiento. Pero a partir de entonces el simbolismo inicia su ocultación. Se inhibe. Esta ocultación desplaza (en sentido psicoanalítico) la revelación simbólica desde el ámbito (pertinente) de la religión al del arte. De hecho, el romanticismo constituye la toma de conciencia de que los fundamentos del arte

---

<sup>44</sup> Ibid. p. 517.

son religiosos. Ahora bien, la represión-inhibición-ocultación del simbolismo en 'la edad de la razón' (la edad moderna) no ha de ser concebido sólo en términos negativos. La ocultación del simbolismo permite, como el lado positivo del mismo fenómeno, la emergencia de la razón. Razón y simbolismo vienen a ser entonces las dos caras del 'espíritu'. Y precisamente por ello, porque al final del recorrido racional, el espíritu reencuentra el continente sumergido del simbolismo, el futuro ha de procurar una síntesis entre ambos. Trías reedita así el más antiguo programa del idealismo alemán. Sólo que exige, en lugar de una remisión a la subjetividad, una concepción ontológica. De hecho, 'la edad del espíritu' es la edad en la que ya no rige la contradicción entre razón y religión (como en etapas anteriores), sino que cooperan en el advenimiento del espíritu, algo superior tanto a la razón como al simbolismo tomados por separado. En esa edad tiene cabida la razón científica, el arte y la religión. Pero no de forma promiscua, sino como espacio de diálogo, acuerdo y convivencia, quizás a la espera del 'dios por venir' (Heidegger). Ese espacio de diálogo y confrontación viene a ser, precisamente, la filosofía como 're-flexión', es decir, como flexión de la exégesis simbólica (arte y religión) sobre sí.

## CAPÍTULO SEXTO

### LA FORMACIÓN HISTÓRICA DEL ESPÍRITU.

#### LA HISTORIA COMO RELATO (MITO)

Si cabe decir que Trías, en *Lógica del límite*, propone una topología del ser (un cerco fronterizo que proyecta hacia sus lados el cerco del aparecer y el cerco hermético), entonces, podría interpretarse *La edad del espíritu* como una temporalización del símbolo (en tanto forma lógica del ser del límite). De hecho, se asume aquí en toda su radicalidad el carácter verbal del ser, es decir, la identidad de ser y acontecer<sup>1</sup>. Y el sentido que atraviesa este relato, como poco a poco iremos viendo, viene a ser la final transfiguración del ser en símbolo. A esa transfiguración (final), se le va a dar el nombre de 'espíritu'.

Antes de nada, conviene señalar que este texto pretende ser una respuesta a gran escala a la pregunta por el sentido de la historia. Pero no de la historia política, económica o social. Desde las primeras páginas del libro, la historia es entendida como aventura espiritual u 'odisea del espíritu' (Schelling)<sup>2</sup>. El texto deviene, así, un intento de detallar en sus diversos momentos y etapas la complejidad del acontecimiento espiritual como sentido propio del acontecer histórico. Lo que resulta entonces es la historia del espíritu: el relato que éste se va narrando a sí mismo en su peregrinaje-constitución a través de las distintas épocas o 'eones'. Y lo que se pretende, en última instancia, es elaborar un concepto filosófico de la realidad espiritual. De ahí que pueda hablarse propiamente de una filosofía de la historia. Esta filosofía, sin embargo, no acepta el concepto moderno e ilustrado de progreso, como tampoco asume una explicación de la sucesión y variedad de épocas y culturas en razón de una fuerza ciega como el azar. Se mantiene, por tanto, un compromiso con el orden y la unidad, pero sin que este compromiso anule la singularidad y propiedad de cada momento. A esta mediación entre la unidad y la variedad, Trías la viene llamando desde *Filosofía del futuro*, según una metáfora musical, 'principio de variación'. Y bien, ¿cómo se concreta este

<sup>1</sup> Trías venía madurando esta idea desde *Filosofía del futuro* y *Los límites del mundo*.

<sup>2</sup> "Lo cual significa que lo histórico se debe determinar en y desde el horizonte espiritual (no, en cambio, desde ciertas 'condiciones objetivas y materiales de existencia' que, de darse, deben también pensarse como condiciones del acontecimiento espiritual). La historia es, sobre todo, historia simbólica o historia espiritual". E. Trías, "El acontecimiento ético", en *Pensar la religión*, pp.227-255, p. 255.

principio en la obra que nos ocupa? ¿Cómo mostraremos la intrínseca musicalidad del acontecer histórico según la concepción triasiana?

La historia es, en líneas generales, la aventura a través de la cual se va formando el espíritu. Ahora bien, el espíritu, para poderse revelar, exige la previa consumación del acontecimiento simbólico, esto es, el acto simbólico plenamente realizado<sup>3</sup>. Esta consumación alumbra, en cuanto consumación, el espíritu, iniciándose en ese momento un nuevo régimen de acontecer o un nuevo tramo del recorrido histórico. Símbolo y espíritu son, de hecho, las dos grandes variaciones del acontecer histórico. O dicho de otra forma: el espíritu se distingue del símbolo consumado, o constituye un *novum* respecto de éste. Pero para que el espíritu se manifieste en su plenitud, es necesario, primero, que se emancipe de la matriz simbólica en la cual surgió. El símbolo puede concebirse, entonces, como la materia del espíritu. Y una vez consumado el acontecimiento simbólico, lo primero que se revela es el lado manifiesto del espíritu (ocultación del simbolismo). Este primer momento viene a ser la 'edad de la razón' que se extiende desde Descartes a Hegel. Sólo que, en un ulterior momento, con el romanticismo, el espíritu comienza a descubrir el 'fondo oscuro positivo' que se oculta tras la razón: el inconsciente. Razón y simbolismo han de poder sintetizarse, sin embargo, en una última fase del acontecimiento espiritual, aquella propiamente caracterizada como 'edad del espíritu'. Pero esta síntesis final de razón y simbolismo constituye un horizonte ideal (no utópico) del movimiento histórico, que ha de servir, en nuestro futuro inmediato, de motor de conocimiento y guía de acción histórica.

La odisea del espíritu o aventura espiritual en que consiste la historia recorre, pues, un primer ciclo simbólico (el acontecimiento simbólico) y un segundo ciclo espiritual (acontecimiento espiritual). La plena consumación del primero da lugar al nacimiento del espíritu (en el bien entendido que éste actúa como causa final de aquél). Pero el acontecimiento espiritual culmina, a su vez, en un acorde de séptima no resuelto, proyectado en un futuro escatológico que no sólo debe constituir un horizonte de sentido para nuestro conocimiento y actuación histórica<sup>4</sup>, sino que además ha de ser en-

<sup>3</sup> En *Lógica del límite*, Triás había formulado la exigencia de pensar el símbolo ontológicamente. "Hay que atreverse a pensar el símbolo en términos ontológicos. Esa concepción *ontológica* del símbolo es, justamente, la que da camino, vía libre, a una posible religión dentro del límite". E. Triás, *Lógica del límite*, p. 275, n. 2. Así pues, cabe pensar que el acontecimiento simbólico del que se habla en *La edad del espíritu* constituye la asunción teórica de esta propuesta.

<sup>4</sup> Esta síntesis de razón y simbolismo en el espíritu quiere ser la propuesta filosófica triasiana que subyace a esta exposición. E. Triás, *La edad del espíritu*, pp. 433-435.

tendido, igualmente, como causa final de todo el acontecer histórico, esto es, como el polo de atracción de todo el movimiento histórico. *La edad del espíritu* traza, en este sentido, la aventura o exposición a través de la cual se va formando el concepto filosófico de 'espíritu'. Éste no existe previamente a su recorrido histórico. Por el contrario, se va constituyendo o formando en su propio acontecer.

## LA MUSICALIDAD DEL ACONTECER ESPIRITUAL: LAS CATEGORÍAS Y LA TEORÍA DE LOS 'EONES'

### 1

La historia es historia simbólica o historia espiritual. Pero la matriz del espíritu es el símbolo plenamente consumado. Para Trías, el símbolo es la manifestación sensible de lo sagrado con su ambivalencia característica: lo santo-y-lo-sagrado<sup>5</sup>. Pero 'símbolo' debe entenderse en forma verbal (no nominal) como acontecimiento (acontecimiento simbólico). En efecto, el símbolo es una unidad (*sym-bólica*) que presupone una escisión: la parte simbolizante o aspecto manifiesto del símbolo (dado a visión, a audición) y lo simbolizado en él, lo que constituye su horizonte de sentido. El símbolo presupone, pues, cierta alianza previa al desencadenamiento del drama, por lo que éste se orienta en dirección al escenario final de reunificación de ambas partes. Las dos partes del símbolo se hallan, desde el comienzo, escindidas en razón de que el ser al que el símbolo da forma lógica es el *ser del límite*. Pero 'se lanzan conjuntamente' y se asiste a su deseada conjunción. Trías apoya esta interpretación remitiéndose al sentido originario del 'símbolo': contraseña, medalla o moneda partida que se entregaba antiguamente como prenda de amistad o de alianza. El donante se quedaba con una parte y el receptor, con la otra. Así, éste podía aducir su mitad como prueba de alianza, con sólo hacerla encajar con la mitad que poseía el donante. En ese caso sea arrojaban ambas conjuntamente. De ahí la noción misma de *sym-bolon*, 'lo que se ha lanzado conjuntamente'<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Esa ambivalencia queda registrada en las lenguas griega y latina con la distinción entre *hagios* (*sanctus*, santo) y *hierós* (*sacer*, lo sagrado). Lo santo hace referencia lo más alto y encumbrado, lo que no puede ser tocado. Lo sagrado, en cambio, puede ser objeto de sacrificio o culto, incluso puede ser algo execrable que debe ser rechazado. Por otro lado, lo sagrado se manifiesta como un misterio que produce fascinación y encanto (*mysterium fascinans*) o bien, horror y temor (*mysterium tremendum*). Ambas dimensiones, según R. Otto, se hallan íntimamente vinculadas.

<sup>6</sup> Gadamer recuerda también esta concepción originaria griega a través del relato incluido en el *Banquete* de Platón, según el cual, los hombres eran originalmente seres esféricos que, habiéndose rebelado contra los dioses, fueron cortados en dos. Ahora cada una de estas dos

Pero este 'lanzar conjuntamente' ambas partes del símbolo (lo que constituye el acontecimiento simbólico plenamente consumado en tanto matriz del espíritu) exige un despliegue categorial que actúa como condición de posibilidad del mismo. Se trata, entonces, de determinar las distintas categorías desde las cuales puede producirse la cópula simbólica. Categoría tiene aquí el sentido kantiano de 'condición de posibilidad'. Y el despliegue categorial representa los distintos hitos argumentales, etapas o escalones que conducen al acto simbólico mismo. Este carácter escalonado permite formalizar esas categorías, en términos musicales, como 'claves' organizadas en una estructura que genera desde sí su propia pauta de transformación.

Con otras palabras: Trías entiende por símbolo un acontecimiento de carácter verbal (no sustantivo o nominal) en virtud del cual 'se lanzan conjuntamente' dos piezas que conforman una unidad escindida. Las categorías simbólicas hacen referencia a los diversos momentos o condiciones que hacen posible ese evento simbólico. Son revelaciones sucesivas. Y en este sentido, van dando forma a las diversas partes del símbolo, entendido como acontecimiento. En efecto, el análisis debe atender, primero, a las condiciones que hacen posible la parte simbolizante del símbolo; a continuación, a aquellas que dan forma a la parte simbolizada del símbolo; por último, a aquellas relativas a la conjugación, enlace o coincidencia de la parte simbolizante y la parte simbolizada. Esta última es la categoría fundamental, ya que en ella se constituye el acontecimiento simbólico como tal, siendo, por tanto, la que permite comprender las anteriores categorías, precisamente, como condiciones de posibilidad del mismo<sup>7</sup>.

Las categorías son las siguientes:

### CATEGORÍAS RELATIVAS AL LADO SIMBOLIZANTE DEL SÍMBOLO

- 1.- Materia: *Magna Mater* como sustrato fundamental del sentido.
- 2.- Cosmos: ordenación del sustrato material: templo y fiesta.

---

mitades iba en busca de la otra, la cual venía a ser, para la otra, *συμβολον του ανθρωπου*. H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 84. Trías, a diferencia de Gadamer, da una interpretación ontológica.

<sup>7</sup> Para Trías, "la cópula sexual amorosa constituye la mejor metáfora para expresar la identidad *existencial* entre las dos partes del símbolo, que en la séptima categoría alcanzan su conjugación; se trata de la plena unión entre el testigo y la presencia sagrada...". E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 31, n.10. Recordemos cómo ya en la segunda variación, concretamente en el segundo capítulo, pusimos de manifestación la interpretación sexual que Trías tiene del deseo de conocimiento: conocimiento como concepción. Aquí asistimos a una lectura ontológica.

- 3.- Relación presencial entre la presencia sagrada (en forma de teofanía) y el testigo (humano) alzado hasta los límites del mundo.
- 4.- Comunicación verbal (palabra revelada) o escrita (escritura santa) como consumación del encuentro.

#### CATEGORÍAS RELATIVAS A LO SIMBOLIZADO EN EL SÍMBOLO.

- 5.- Llaves exegéticas o hermenéuticas del sentido de la comunicación.
- 6.- Sustrato sagrado y santo (o místico) de ese intento de apropiación de las claves del sentido.

#### CATEGORÍA UNIFICADORA

- 7.- Conjunción de las dos partes del símbolo en el espacio limítrofe. El símbolo se produce como símbolo. Pero esta consumación constituye el alumbramiento del espíritu. Se exige, pues, una recreación de las categorías en clave espiritual.

Estas categorías simbólicas pueden dividirse en bloques:

- 1.- BLOQUE COSMOLÓGICO. Este bloque dispone el escenario que hace posible el encuentro entre la presencia sagrada y el testigo.
- 2.- BLOQUE INTERPERSONAL. La presencia sagrada sale de su ocultación y se revela al testigo, que reconoce esa presencia. La relación interpersonal se consuma mediante voz o escritura que sella y culmina esa relación.
- 3.- BLOQUE HERMENÉUTICO. Este bloque tiene por cometido indagar el sentido último de lo que en la revelación y comunicación se produce, o remitir el texto a las claves últimas de interpretación. Pero este esfuerzo choca con un Límite Mayor que posibilita el engarce simbólico de la última categoría: la consumación simbólica, matriz del espíritu.

#### 2

Estas categorías constituyen el entramado categorial sincrónico del acontecimiento simbólico. Como tal, da forma, en primer lugar, a la parte simbolizante; en segundo lugar, a la parte simbolizada, y, por último, al enlace o acoplamiento final de ambas partes. Éstas se hallan escindidas desde el comienzo en razón de que el ser al que el símbolo conforma o da forma lógica es el ser del límite, y este ser mantiene en su seno una cesura originaria

que el acontecimiento simbólico debe suturar. Sin embargo, esta cesura comparece en cada momento del acontecimiento simbólico como ‘cesura diabólica’. Con ello, Trías da a entender que el límite o gozne entre el cerco del aparecer y el cerco hermético no puede ser ‘superado’, sino que, por el contrario, insiste y persiste. Por esta razón, el acontecimiento simbólico no llega nunca a suturar esa cesura.

Tenemos, pues, el acontecimiento simbólico sincrónicamente considerado. Puede esquematizarse según una línea horizontal:

Materia/Cosmos/Relación/Logos/Claves/Límite/Acontecimiento Simbólico

Pero también es posible una lectura vertical de las categorías. Con ello se da a entender que el acontecimiento simbólico en su totalidad está presente en cada uno de ellas, sólo que modulado desde la categoría en cuestión. Tendríamos, así, el siguiente esquema (vertical):

Materia

Cosmos

Relación

Logos

Claves

Límite

Acontecimiento simbólico.

Pues bien, Trías combina ambas posibilidades creando una nueva ‘línea’, la diagonal, aquella que constituye, en propiedad, el acontecimiento simbólico en su despliegue histórico. Se configuraría entonces el siguiente gráfico:

	Materia	Cosmos	Relación	Logos	Claves	Límite	Ac. simb.
Materia	<b>Materia</b>	Cosmos	Relación	Logos	Claves	Límite	Ac. simb
Cosmos	Materia	<b>Cosmos</b>	Relación	Logos	Claves	Límite	Ac. simb
Relación	Materia	Cosmos	<b>Relación</b>	Logos	Claves	Límite	Ac. simb
Logos	Materia	Cosmos	Relación	<b>Logos</b>	Claves	Límite	Ac. simb
Claves	Materia	Cosmos	Relación	Logos	<b>Claves</b>	Límite	Ac. Simb
Límite	Materia	Cosmos	Relación	Logos	Claves	<b>Límite</b>	Ac. simb
Ac. simb.	Materia	Cosmos	Relación	Logos	Claves	Límite	<b>Ac. simb</b>



En este gráfico se advierten las posibles relaciones entre los tratamientos horizontal y vertical del conjunto categorial. Lo que resulta de la combinación de ambos es una tercera línea, la diagonal, que muestra un orden histórico en el acontecimiento simbólico. Pues bien, esta concatenación de categorías, momentos o condiciones de posibilidad del acontecimiento simbólico puede entenderse desde el símil de la escala musical. O más preciso aún: según el símil de la organización de los sonidos en la armonía tonal occidental. Cabe decir, en efecto, que el acontecimiento simbólico, en cuanto estructura constante y fija, comparece en cada momento organizado a partir de la hegemonía 'tonal' de una de ellas, la cual sobredetermina a las demás y actúa a modo de 'tónica' con respecto de ellas. Tónica se dice de aquella nota musical que constituye el centro de gravedad en torno al cual se organizan funcionalmente las seis notas restantes. En el caso que nos ocupa, significa que la totalidad del acontecimiento simbólico está 'variado' desde, o a partir de cada una de esas categorías que hacen de tónicas. En ese momento, las demás, o bien son presupuestas (las que ya han sido tónicas o 'categorías hegemónicas'), o bien latentes (las que todavía no lo han sido). El despliegue categorial constituye, entonces, una sucesión trabada de 'tónicas' a través de la cual se va produciendo el acontecimiento simbólico. De este modo, la promoción de una de estas categorías al rango de tónica afecta a todas las demás.

Y bien, cada una de estas categorías constituye una revelación que va formando y conformando el acontecimiento simbólico. Pero entiendase propiamente: en cada uno de estas revelaciones, el acontecimiento simbólico está presente, todo él, modulado desde la tónica en cuestión. Por tanto, en cada variación se reestablece el acontecimiento simbólico en su conjunto, pero cada vez en función de aquella categoría que ejerce de tónica. Y esta sucesión está marcada por el orden que cada una de ellas asume en el conjunto categorial. La cuestión, entonces, está en saber en virtud de qué se pasa de una tónica a otra, o la razón por la cual se transita de una a otra. Y Trías viene a respondernos que esa transición es efecto de la 'cesura dia-bálica'. Esta cesura es, por tanto, responsable de los hiatos y rupturas del acontecer simbólico. Así, en virtud de esta cesura el acontecimiento histórico simbólico en su totalidad va modulando de tónica en tónica hasta la efectiva consumación del mismo.

Las categorías pueden considerarse, pues, desde un punto de vista sincrónico (las categorías que constituyen la condición de posibilidad del acontecimiento simbólico), o desde un punto de vista diacrónico (el despliegue histórico de estas categorías configurando 'eones' -término procedente del gnosticismo valentiniano- o épocas simbólicas). En cada uno de estos 'eones' o épocas simbólicas va emergiendo a plena luz las condiciones del acontecer simbólico. Tales revelaciones forman, ya lo hemos dicho, una escala que puede entenderse también según su significado musical, como la escala de los intervalos musicales. Y bien, pueden determinarse siete eones o épocas del mundo:

- 1) Primera edad: *Magna Mater* o el santuario salvaje de la prehistoria.
- 2) Segunda edad: La creación del mundo: Egipto y Mesopotamia
- 3) Tercera edad. Bifurcación cultural entre la revelación politeísta acogida por el poeta (Grecia, India) y la remisión de las múltiples presencias teofánicas a un único Dios, Señor del mundo, que el profeta acoge. (Irán, Israel).
- 4) Cuarta edad: Bifurcación entre la producción himnica o épica reflexionada en dirección a la filosofía (Grecia, India) y la remisión de la producción profética en dirección a la sofología o deseo de conocimiento de la voluntad de Dios (Irán, Israel). Revelación cristiana.
- 5) Quinta edad: Mundo del tardo imperio romano (siglos II-V): de las comunidades gnósticas a la constitución de las iglesias.
- 6) Sexta edad: Revelación islámica: de Muhammad a la shía septimana (ismaílica) y duodecimal. En el ámbito cristiano: San Francisco de Asís, la reforma del Císter, las catedrales góticas.
- 7) Séptima edad. En el ámbito cristiano, la reflexión trinitaria de Joaquín de Fiore, la filosofía tomista. En el ámbito islámico, el sufismo de Ibn Arabi

La consumación del acto simbólico prepara el ciclo espiritual. O mejor: el acontecimiento simbólico consumado engendra el espíritu. Pero para la consumación del acontecimiento espiritual se precisa, igualmente, de la sucesión de categorías que hemos visto en el acontecimiento simbólico. El acontecimiento espiritual modula, en consecuencia, las categorías simbólicas desde su propia naturaleza espiritual. Ambas series categoriales son, pues,

formalmente las mismas en sendos despliegues históricos y en sendos análisis estructurales, sólo que moduladas desde distintos centros tonales, el símbolo y el espíritu. Son formalmente las mismas, pero tienen un sentido diferente según si van formando y conformando el acontecimiento simbólico o el acontecimiento espiritual. En cualquier caso, tienen su razón de ser en el carácter igualmente escindido del espíritu. En efecto, ya desde el principio del texto se nos advierte de la cesura diabólica que atraviesa tanto al símbolo como al espíritu, y que es precisamente aquello que el acontecimiento como tal, sea en la modalidad simbólica o espiritual, debe suturar. El símbolo es, ya lo dijimos, la forma lógica que corresponde al ser del límite. Y si respecto del símbolo señalamos en su momento que se trata de una unidad previamente escindida, también el espíritu se halla escindido, en virtud del ser del límite, por la cesura 'dia-bólica', a la que debe sortear con el fin de alcanzar la deseada conjunción: la consumación espiritual. Sin embargo, la escisión que la cesura provoca en el espíritu da lugar a una división entre dos partes o fragmentos de una misma realidad espiritual (en cuanto que distinta de la realidad simbólica). Así, Trías distingue entre la parte manifiesta del espíritu (la determinación del logos como razón) y el sustrato oculto del mismo, al cual la razón (el lado manifiesto o racional del espíritu) debe remitirse con objeto de hallar su sentido y consumir el acontecimiento espiritual. Como se verá más adelante, la relación entre la revelación del lado manifiesto del espíritu (razón) y el simbolismo religioso es de inhibición u ocultación. Por modalidad espiritual debe entenderse, pues, la cara oculta de la modalidad simbólica, o el símbolo en régimen de ocultación. Y bien, la síntesis de razón y simbolismo a que apunta la historia no es, pues, una simple vuelta a la época de la revelación simbólica, sino que constituye la síntesis entre la razón moderna (en tanto lado manifiesto del espíritu) y la modulación espiritual del simbolismo como el lado oculto del espíritu.

## 5

Este modelo estructural, que genera desde sí su propia pauta (musical) de transformación, es concebido como el espacio lógico que dota de forma al ser del límite. Este espacio lógico es la forma simbólica (en su despliegue histórico) en tanto logos que co-responde al límite, es decir, que muestra el límite (haciéndose cargo de él) como ámbito que escinde y separa el cerco del aparecer del cerco hermético, pero cuyo ser consiste precisamente en suturar esa herida. De esta forma, el ser al que el símbolo conforma es un

ser del límite que mantiene en su seno una cesura originaria que el acontecimiento simbólico debe suturar. Tal cesura dimana del carácter mismo del ser del límite, pues de no existir tal cesura, el ser no se desplegaría en tres cercos. Pero tal cesura insiste y persiste en razón de que es el límite mismo en su condición de cópula-disyunción el que insiste y persiste.

## EL ACONTECIMIENTO ESPIRITUAL EL SUJETO DEL LÍMITE

### 1

Tras haber analizado la musicalidad de los aconteceres simbólico y espiritual, cabe formularse ahora una pregunta esencial: ¿quién es propiamente el sujeto del acontecimiento simbólico y del acontecimiento espiritual? E incluso antes que ésta: ¿qué entiende Trías por sujeto y qué sentido tiene en la 'filosofía del límite' que está elaborando?

Pues bien, para Trías, decir sujeto no es decir hombre o sujeto humano sin más. En efecto, el sujeto del ser del límite no es una sustancia ni un individuo. Por el contrario, hace referencia a una dualidad de términos relativos que componen una 'co-relación'. Y esa dualidad de términos da lugar a un encuentro o cita que tiene 'lugar' en el límite del mundo<sup>8</sup>. Más que de sujeto o de subjetividad, Trías habla, pues, de cita entre la presencia sagrada, que sale de su ocultación, y el testigo (el fronterizo, la comunidad humana) que acoge tal revelación. Esa cita, sin embargo, ha de entenderse como un acontecer que configura un relato o mito de referencia. En ese acontecer se asiste a la conjugación o enlace 'simbólico' de la presencia sagrada y el testigo. De hecho, el símbolo es definido por Trías como la manifestación sensible de lo sagrado. Sólo que, en cuanto manifestación, se exige la figura del testigo como aquélla ante la cual lo sagrado se revela en su condición de misterio. "De hecho presencia y testigo constituyen en su compleja relación una *existencia limítrofe y fronteriza* sublimada en el registro *simbólico*"<sup>9</sup>.

Para Trías, sin embargo, las distintas tradiciones se refieren a lo sagrado o cerco hermético de diferentes modos (como veremos más exhausti-

<sup>8</sup> "Lo cual significa, obviamente, que el tal sujeto se halla desdoblado, o que una parte de sí se halla distante en relación a la otra parte. De no existir tal distancia y lejanía en vano podría producirse una situación de encuentro. Para que halla encuentro, o desencuentro, es preciso que dos seres inicialmente distantes y separados lleguen a colocarse cara a cara, frente a frente, en situación de confrontación". E. Trías, "El acontecimiento ético", en *Pensar la religión*, pp. 227-255, p. 229.

<sup>9</sup> E. Trías, "El sujeto del límite", en *Pensar la religión*, pp. 151-161, p. 156.

vamente en el tercer y cuarto eón del acontecimiento simbólico). De un lado, en la tradición monoteísta de raíz hebrea e iraní, la presencia sagrada tiende a ser personalizada. Se hablará, en este caso, de Dios. Dios del límite es, pues, aquel componente del sujeto del límite que indica lo allende el límite del mundo. De otro, en las tradiciones filosóficas griegas e indias, el cerco que sale de su ocultación manifestándose al fronterizo es entendido, más bien, como algo neutro, lo ser, o ser en tanto ser, o identidad *brahma-atman*. En cualquier caso, ambas concepciones, Dios del límite o ser del límite, constituyen dos modos distintos de articular una reflexión trascendental acerca de una primera revelación sensible de lo sagrado (símbolo). Lo esencial, sin embargo, es que esta presencia sagrada sale de su ocultación, y que el testigo la acoge mediante la exégesis mítica o la ceremonia ritual (en el acontecimiento simbólico).

## 2

Pero si la presencia sagrada sale de su ocultación en dirección a los límites del mundo, el ser humano debe responder a esa revelación con un alzado al mismo espacio limítrofe. El ser humano se constituye entonces en fronterizo. Humanizarse significa, de hecho, para Trías, ascender a esa condición limítrofe o fronteriza en la que se produce el encuentro con lo sagrado que sale de su ocultación. Para que se produzca el encuentro o la cita, pues, la presencia sagrada debe manifestarse y 'descender' de su morada en dirección a la frontera del mundo. Pero también es necesario que el fronterizo, por su parte, se alce de su caída en el cerco del aparecer al *limes*. En el encuentro acontece una comunicación recíproca: de lo sagrado con el hombre (testigo), del hombre (fronterizo) con lo sagrado. De hecho, "Dios precisa del testigo como del espejo en el cual, al reflejarse, obtiene de sí una forma, una determinación formal. Y el hombre halla en esa forma reflejada de Dios (en su propio testimonio) el horizonte de su *ethos*, o el fin que orienta su conducta"<sup>10</sup>. Por tanto, cabe decir que si Dios es el límite del hombre, el hombre es el límite de Dios<sup>11</sup>. Lo sagrado y el fronterizo constituyen el sujeto del acontecimiento *symbolico*.

<sup>10</sup> E. Trías, "Dios del límite", en *Pensar la religión*, pp. 163-177, p. 172.

<sup>11</sup> "Dios, en este sentido, es tan *relativo* al hombre como éste a su Dios. Hay un doble modo de religación: de Dios con su forma propia (el testigo presencial, verbal) y del hombre con el ser (divino) del que debe dar testimonio". *Ibíd.*, p. 175.

Ahora bien, la cita entre la presencia y lo sagrado se despliega a lo largo de una trama, relato o mito que conduce a su (final) enlace copulativo o simbólico. Esta trama recorre los diversos momentos necesarios para la consumación del acontecimiento, momento en el cual el símbolo se recompone como tal. Este enlace sutura, así, la herida abierta del gozne o bisagra entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, pero no llega nunca a consumarse, o lo hace siempre de forma fragmentaria, en virtud de una cesura inherente a ese mismo gozne: 'la cesura dia-bálica'. De ahí que ésta reaparezca siempre, modulada, en cada tramo de la sucesión de 'eones'.

El símbolo (como acontecimiento consumado) unifica aquello que la 'cesura dia-bálica' separa y escinde: los cercos extremos. Ese encaje simbólico en el que se dan cita la presencia sagrada y el testigo transfigura al sujeto escindido del acontecer. Esa cita, de hecho, transfigura el ser del límite en sentido (símbolo), o eleva aquél a su forma lógica. Este encaje se produce en el tiempo, y se consume en el instante: auténtico instante-eternidad que interrumpe el concepto lineal y sucesivo del tiempo. Del mismo modo, tiene lugar en un 'espacio' transfigurado: espacio-luz, o espacio perfectamente iluminado y diferenciado respecto del concepto moderno de espacio. El acontecimiento simbólico, como enlace o cópula del cerco del aparecer y el cerco hermético, o de la presencia sagrada y el testigo, tiene una dimensión espacio-temporal esencial: el instante-eternidad y el espacio-luz. O dicho de otro modo: la cita constituye un acontecimiento que se da un lugar y se concede un tiempo. Espacio y tiempo simbólicos dan forma lógica a los límites del mundo, pues en el límite del mundo acontece la cita. Por un lado, el espacio-luz ilumina y da sentido a los demás espacios (que de él derivan). De otro, el instante-eternidad constituye el repliegue de los tres éxtasis temporales (según la imagen nietzscheana del instante-pórtico que abre un doble infinito: el pasado y el futuro). Cabe decir que el espacio-tiempo de la cita funda ontológicamente el mundo y el cerco de misterio:

"En el espacio-luz del instante- eternidad la presencia revelada de lo sagrado y el testigo alcanzan un posible encuentro. Se *adecuan* uno al otro de modo que instituyen entre sí una genuina ecuación. Eso significa que reconocen su identidad de naturaleza y condición. Llegan a saber que uno y otro brotan de ese *ser* que siempre se les adelanta. Tal *ser* es, de hecho y de derecho, el *limes*... En ese límite mismo, cuyo lugar es el espacio-luz y cuya hora es el instante-eternidad, se produce el acontecimiento simbólico *como tal*"<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 348.

Ese encuentro constituye la cópula que hace coincidir la presencia sagrada y el testigo. Pero al ser lo sagrado aquello que trasciende su propia manifestación, el símbolo no puede nunca consumarse del todo, o lo hace siempre de forma parcial y fragmentaria. De ahí que la séptima categoría del acontecimiento simbólico genere un nuevo régimen de acontecer: el acontecer espiritual. Sólo que, para éste se manifieste en su plenitud, es necesario un nuevo recorrido categorial. El sujeto de este recorrido viene a ser, ahora, el espíritu.

4

En efecto, lo propio de la modernidad filosófica consiste en mantener en régimen de ocultación el acontecer simbólico. El escenario mundano queda dominado por lo que desde Descartes se concibe como Razón. Ahora bien, el simbolismo no queda, por ello, destruido, como pretende cierta ilustración, sino 'inhibido' (en el sentido freudiano del término), iniciándose aquella época del mundo europeo que abre el Renacimiento. La modernidad queda caracterizada, de hecho, como 'el tiempo de la gran ocultación' (para decirlo con una expresión tomada del chiísmo duodecimal). Pero el simbolismo subsiste en el inconsciente histórico. Y como todo lo que se inhibe, se halla siempre presto a retornar, si bien de forma desplazada.

La ocultación del simbolismo es, sin embargo, el aspecto negativo de un acontecimiento cuyo aspecto positivo viene a ser la constitución de lo que Trías llama 'edad de la razón'. Esta edad se caracteriza por la pretensión que tiene la razón de fundarse en algo por ella producido. La razón sustituye, pues, a la revelación religiosa en su capacidad de dotar de sentido el espacio mundano, o se erige como la forma hegemónica que dota de sentido al conjunto de lo existente. Así, desde Descartes a Hegel, la razón, en su autorreflexión, se ve en la necesidad de generar o producir desde ella misma su propia revelación. Y para ello es necesario la ocultación del simbolismo. Sólo que éste no desaparece, sino que resurge siempre desplazado de su lugar originario: primero, en la magia natural del Renacimiento; luego, en la alegoría urbanística y escénica del Barroco; y, a partir del siglo XVIII, en el arte y la estética<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> De hecho, "en tiempos de ocultación, tiempos modernos, esa forma de dar testimonio [de lo sagrado] es lo que debe entenderse por arte". E. Trías, *El símbolo y lo sagrado*, en *Pensar la religión*, pp.113-123, p. 123.

Pero el Romanticismo viene a ser la época del mundo que toma conciencia del carácter inconsciente del simbolismo respecto de la racionalidad moderna. Se descubre, pues, un sustrato resistente a la razón, que aparece ante ella como una instancia inconsciente. Y con ello se abre el horizonte de un rescate del orden simbólico, pero desde los presupuestos del espíritu. *La edad del espíritu* viene a ser, pues, propiamente, aquella edad en la que se accede a una conjugación o enlace armónicos (*concordantia oppositorum*) en el cerco fronterizo de razón y simbolismo. Pero en esta conjugación, razón y simbolismo modifican la naturaleza que han ido revelando en el relato. Ahora, el simbolismo se abre a la razón para su esclarecimiento racional, pero, a su vez, la razón se abre al simbolismo, y ello en la medida en que reconoce sus propios límites en lo que a ese sustrato oculto e inconsciente se refiere<sup>14</sup>. Por ello, Trías habla de 'síntesis'.

Se llama, por tanto, espíritu a esa síntesis o acorde armónico entre logos simbólico y logos racional. Como tal, constituye, respecto de nosotros, un horizonte (futuro) de conocimiento y de acción histórica. Y el fronterizo obtiene noticia anticipada de esa edad a través de la experiencia espiritual, en la que el espacio se transfigura en espacio-luz, y el tiempo en instante-eternidad. De esta experiencia espiritual nos ocuparemos en el último capítulo de esta variación. Anticipemos, sin embargo, que la experiencia espiritual viene a ser, antes de nada, la modulación de la experiencia simbólica en 'tiempos de ocultación'.

## EL ACOTENCIMIENTO SIMBÓLICO: DESPLIEGUE HISTÓRICO DE LOS 'EONES'

### PRIMERA CATEGORÍA

#### MAGNA MATER O EL SANTUARIO SALVAJE DE LA PREHISTORIA.

La primera categoría del acontecimiento simbólico, y *basso ostinato* que soporta el edificio tonal, es la materia, condición última o presupuesto positivo de la creación del cosmos o de la emergencia del mundo. Trías insiste en el profundo carácter material del símbolo. Tal fundamento

<sup>14</sup> "Cabe, en efecto, concebir una redefinición de la razón que rebase y trascienda el marco del modernismo. Sería una razón que no promoviera desde ella misma su propia revelación. Sería una razón que restableciera el primado fáctico de una revelación antecedente sobre la cual pudiera asentarse como reflexión, o autorreflexión, en relación a dicho *factum*". E. Trías, "Filosofía y religión ante el próximo milenio", en *Pensar la religión*, pp.15-39, p. 29.



exige pensar en la categoría de materia en su sentido radical: el que atiende a su propia etimología. El término 'materia' no ha de ser entendido, pues, como en la modernidad, como pura extensión. Si Descartes así lo hizo fue en razón de que concebía por materia el espacio abstracto en el cual se podía operar matemáticamente, es decir, como soporte de operaciones matemáticas, o sustrato en el que éstas podían efectuarse. La materia pasa a ser, así, el espacio sobre el que interviene la *res cogitans* en tanto pensamiento matemático y calculador. Con Descartes, pues, esta categoría pierde su rico campo semántico, presente en su raíz etimológica, de matriz, madre, bosque, selva. Por ello, Trias intenta aquí remontarse a su significado originario como sustrato materno y matricial, fuente de fecundidad, de donde podrá surgir el cosmos, o sustrato radicalmente físico de la existencia humana, o lado salvaje y boscoso que debe ser clareado para que resplandezca la forma (estoicismo). Materia remite, en este sentido, al seno profundo maternal que, al abrirse o estallar, promueve un mundo.

La materia es la primera revelación histórica del acontecimiento simbólico. En efecto, esta dimensión preside la protohistoria: asume la forma de la *Magna Mater*, a la vez ubre fecunda, vagina llena de virtud, cuerpo de hembra o animal divinizado (bisonte, caballo, mamut). Este principio materno asegura la renovación de la vida y la generación de todo cuanto existe. Y en este sentido, se materializa en la gruta o caverna. De hecho, gruta y caverna se constituyen en santuario en el que se celebra el acontecimiento simbólico. El testigo hierofante no ha despegado aún su mano del muro de la cueva, espacio donde tiene *lugar* la revelación de lo sagrado. Así, la mano del testigo deja testimonios de la presencia revelada en forma de escritura (triángulos, redecillas, etc.), cuyas últimas claves hermenéuticas de sentido remiten siempre a la *Magna Mater* o *Gran Animal*: el misterio de la vida renovada.

## SEGUNDA CATEGORÍA

### LA CREACIÓN DEL MUNDO. EL TEMPO CÓSMICO.

Para que pueda consumarse el acontecimiento simbólico, el sustrato materno o matricial ha de ser ordenado y delimitado hasta que comparezca como *cosmos*. Esta ordenación asume la forma de la demarcación de un espacio ('*tem-enos*', '*tem-plum*') y un tiempo ('*tem-pus*') privilegiados en los que se hace presente o irrumpe lo sagrado. En efecto, el templo establece los límites espaciales ('claro del bosque') dentro de los cuales puede tener 'lugar'

la manifestación de lo sagrado<sup>15</sup>. El tiempo, por su parte, señala el momento de la cita del testigo con lo sagrado. Puede decirse que el templo es lo sagrado como espacio, y la fiesta, lo sagrado como tiempo. En virtud de tal delimitación la materia deviene cosmos<sup>16</sup>. Y el acontecimiento simbólico celebrará entonces la recreación festiva, litúrgica o sacrificial de ese acontecimiento originario que constituye la ordenación o la creación de un mundo a partir del caos primigenio. Tiempo y espacio no han de ser pensados, pues, como espacio y tiempo absolutos (Newton) o como 'formas a priori de la sensibilidad' (Kant). Hay que rememorar en este sentido el pensamiento medieval, que concebía espacio y tiempo como las dos determinaciones primigenias que ordenaban el previo sustrato matricial (Ramón Llull). Para Trías, esta concepción tiene la ventaja, sobre la elaboración moderna, de destacar el carácter único y singular de la irrupción de lo sagrado. Se trata así de no perder de vista el sentido del espacio como 'lugar de la cita' (lugar del símbolo: templo) ni del tiempo como 'tiempo del encuentro con lo sagrado' (tiempo del símbolo: fiesta). Lo que resulta de esta ordenación espacio-temporal de la materia es lo que llamamos *mundo*. De hecho, "el mundo no es una 'abstracción general' del 'conjunto de todos los fenómenos' (como en Kant), sino lo que resulta de esa delimitación del templo, y de su vivificación pragmática y operativa a través del tiempo festivo"<sup>17</sup>.

El segundo eón se inicia en el momento en que el hierofante ha logrado despegarse de la pared mural e invoca a los dioses del firmamento. Ello hace de las religiones de Egipto, Mesopotamia o Asiria el culmen de este eón. El centro en torno al cual gira éste, es la creación y ordenación del mundo, celebrado (recreado, revivido) por la comunidad en el lugar y tiempo señalados. De hecho, la finalidad misma del acto ritual consiste en asegurar el mantenimiento de las regularidades cósmicas (espacio-temporales; morales, sociales). Se instituyen figuras cosmogónicas que personifican esa ordenación (lucha de Marduk con el dragón Tiamat, en la mitología mesopotámica). O ésta se entiende como victoria sobre el sustrato matricial (ciclo de Ra en la mitología egipcia). Y el símbolo de esta victoria, que se traduce en cosmos, es la montaña o la colina santa (raíz de la pirámide egipcia). Con esta

<sup>15</sup> Para Heidegger, "espaciar es dejar libre los lugares en los que un dios se deja ver... Espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados que datan de antes". M. Heidegger, "El arte y el espacio", en K. De Barañano (ed.), *Husserl-Heidegger-Chillida*, Univ. País Vasco, 1992, p. 55. Cabe pensar lo mismo del tiempo.

<sup>16</sup> O como dice M. Elíade: "La manifestation du sacré fonde ontologiquement le Monde". M. Elíade, *Le sacré et le profane*, p. 26.

<sup>17</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 96.

segunda categoría pasa a primer plano la dimensión cosmológica y cosmogónica del acontecimiento simbólico.

### TERCERA CATEGORÍA

#### EL ENCUENTRO ENTRE LA PRESENCIA Y EL TESTIGO.

La segunda categoría simbólica ordenaba el espacio y el tiempo para disponer el lugar y el tiempo de la cita, la cual pone en comunicación dos personajes esenciales: la presencia que sale de su ocultación (lo sagrado, en su radical ambigüedad de *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans*) y un testigo que da testimonio de ella (el hombre convertido en hierofante). En los dos eones anteriores esta cita se hallaba lastrada por el *pathos* de la infinita distancia. Pero en este momento, la cita se destaca sobre todas las demás categorías. Hay que diferenciar, sin embargo, el momento de la revelación (en virtud de la intuición intelectual del testigo)<sup>18</sup> y el momento de la reflexión, siempre posterior a la re-velación, y que promueve el concepto trascendental que determina la condición de posibilidad de toda la trama presencial. La reflexión puede entenderse, en-tonces, como autorreflexión de la propia revelación. Esta distinción recorre los cuatro modos (relativas a cuatro áreas culturales) de modular el acontecimiento simbólico que se producen en este eón:

- 1) Variante de la India védica: de la multiplicidad de teofanías (politeísmo) se procede, ya desde los últimos *Rg-Veda*, a identificar la unidad trascendental o fuente emanativa de todas ellas (*brahma*).
- 2) Variante del Irán mazdeo: desde la revelación politeísta se va descubriendo el sustrato uno y único de la presencia teofánica, personificado en un 'Señor del mundo' y de todo lo creado: Ahura Mazda.
- 3) Variante cultural griega: de la multiplicidad teofánica relatada por el mito, se va desprendiendo el sustrato originario que determina esa revelación. Tal sustrato es determinado por la especulación fisiológica de los pensadores jónicos, que porfían en hallar el arjé de la fisis.
- 4) Variante judía: a partir del encuentro entre la presencia divina y el profeta, se produce una reflexión trascendental sobre las condiciones de ese encuentro y de la elección del 'pueblo de Dios'.

---

<sup>18</sup> Trías señala que este esquema procede de la filosofía schellingiana. *La edad del espíritu*, p. 125.

Estas cuatro áreas culturales dan cuenta de la guerra que se entabla entre dos generaciones de dioses o entidades hierofánicas: los antiguos, lejanos al hombre y poco propicios a pactar con ellos, y los nuevos, que pactan con el hombre y se vinculan mediante el sacrificio o la invocación himnística. Esta cesura se advierte en el mundo indio (entre los *asura* y los *deva*), en el griego (entre los dioses de la Edad de Oro y los dioses olímpicos), en el iraní (entre *Ahura Mazda* y los *deva*) y en el judío (entre la Serpiente tentadora y Yahveh). Estas cuatro áreas culturales se pueden agrupar en dos tendencias si nos atenemos a la reflexión trascendental que estas variantes realizan respecto de la revelación originaria: el área poético-filosófica, propia de la India y de Grecia, y el área profético-sofiológica, común al Irán mazdeo y al mundo judío:

- 1) En India y Grecia, la revelación es poética en la medida en que las teofanías adoptan configuraciones antropomórficas que son cantadas por el poeta inspirado (aeda en Grecia, rsi en India), mediante el himno o la epopeya épica (que acogen la primigenia revelación). Al replegarse esa multiplicidad teofánica (politeísmo) hacia su unidad trascendental de sentido, ésta adquiere carácter filosófico como principio impersonal y neutro. Y es propiamente el sabio o el filósofo el que interviene como testigo capaz de indicar el camino de acceso hacia ese núcleo unitario de donde brota tal profusión: *physis* griega, *brahman-atman* indio). Así, para Trías, la preocupación por el ser es común a Grecia y a la India. Para él, pues, la filosofía nace a la vez en India y Grecia, si bien con caracteres marcadamente distinto en cada caso. Si la revelación se relata aquí en forma poética, la reflexión tiene forma filosófica, siendo la filosofía una forma de sabiduría orientada hacia el ser y la palabra del ser, es decir, hacia el conocimiento (liberador, salvífico) de lo que es.
- 2)
- 3) El área profético-sofiológica, común al Irán mazdeo y al mundo judío, apunta en cambio hacia una unidad trascendental de carácter personal, Señor del mundo y de la creación. Si la revelación adquiere aquí formas impersonales o poco personalizadas, la reflexión trascendental es de carácter sofiológico (conocimiento relativo a la sabiduría de un Dios personal, Uno y Único) o profético (conocimiento de los planes divinos respecto del 'pueblo elegido' o de sus designios respecto al mundo). Y esta forma de conocimiento o sabiduría está orientada hacia la recta elección. De

ahí la primacía de la voluntad en esta área cultural, frente a Grecia e India. Por otra parte, el testigo de la presencia es, en esta área, el profeta o el elegido de Dios.

#### CUARTA CATEGORÍA.

##### LA REVELACIÓN DEL LOGOS. EL SÍMBOLO MANIFIESTO.

En esta cuarta categoría se consuma la relación personal entre la presencia sagrada (que sale de su ocultación) y el testigo (que la reconoce) por medio de la comunicación (verbal, escrita). Lo sagrado no se limita a hacer acto de presencia (como aparición o fenómeno), sino que deviene logos, palabra, que el testigo acoge (en las santas escrituras). En este eón, pues, lo sagrado rompe el cerco de silencio y se da como palabra (divina). Pero esta ruptura del cerco hermético se produce de dos modos diferentes, en consonancia con las dos áreas culturales que se determinaron en el eón anterior:

- 1) En el área poético-filosófica (Grecia, India), la pluralidad teofánica (politeísmo) del tercer eón es reconducida, por la reflexión, a su unidad trascendental: el *arjé* de la *fisis* (*apeiron*, aire, fuego, número y medida), en los primeros pensadores griegos; o la Identidad trascendental (*brahman/atman*), accesible al sabio, en la reflexión india de los primeros *Upanisads* (tras la fijación del texto canónico de los *Vedas*). La presencia sagrada asume en ambas tradiciones un carácter neutro, impersonal o verbal. De ahí la interpretación monista de ese núcleo unitario. En este sentido, la gran tarea de la filosofía, india o griega, consiste en alumbrar el logos de esa unidad trascendental, es decir, la verdad del ser. La palabra será, por tanto, palabra del ser y dará origen a la ontología<sup>19</sup>. En esta área, los problemas que acucian al testigo son los relativos a la conjugación entre lo Uno y lo Múltiple, entre el Ser y los entes, entre el ser y el devenir. A través de este conocimiento, el testigo (sabio, filósofo) pretende alcanzar la sabiduría que le libere del mal (la ignorancia).
- 2) Por el contrario, en el área profético-sofiológica (Irán, Israel), las teofanías son reconducidas a una unidad trascendental personal (Dios, Señor del

---

<sup>19</sup> "La filosofía, como repliegue de la multiplicidad de las teofanías hacia el orden de problemas que suscita la mediación 'lógica' entre lo múltiple (entes físicos, multiplicidad de formas hierofánicas) y la unidad trascendental (ser en Grecia, *sat* en sánscrito), constituye una forma reflexiva que surge a la vez en Grecia y en la India". *Ibíd.* p. 180.

Universo: Yahveh, Ahura Mazda), que contrasta con las múltiples formas hierofánicas de su presentación, que tienden a asumir un carácter impersonal. De ahí el sentido monoteísta de la reflexión trascendental que en esta área se produce: lo divino, en esta área, no es el ser, sino Dios (en sentido personal). Esta reflexión trascendental dará lugar a los géneros proféticos, sapiencial y apocalíptico, en los cuales se investiga los propósitos y designios de Dios para con el pueblo elegido. De ahí que sólo aquí tenga sentido hablar propiamente de historia (como 'historia de salvación'), relativa a la relación entre Dios y la comunidad de salvación. Pero este conocimiento salvífico y liberador sólo se da si el testigo se mantiene fiel al pacto entre Dios y la comunidad. En este ámbito cultural, lo que prima no es el conocimiento del mundo, sino la recta elección que mantiene al testigo en proximidad al Dios. Es decir, se concede primacía al acto de voluntad frente al conocimiento. De ahí el carácter imperativo de la palabra de Dios frente a la naturaleza declarativa y enunciativa de la palabra del ser<sup>20</sup>.

Pero la consumación de este eón sólo podrá acontecer si se supera la cesura diabólica (que en el segundo eón apareció como caos que debe ser dominado para aparecer como cosmos; y en el tercero como lucha entre dos generaciones de dioses). En este cuarto eón, la cesura se presenta como vacío o hiato insuperable al confrontar la unidad trascendental con el cerco del aparecer. La palabra ya no es mediación entre la presencia y el testigo, sino que revela la infinita distancia que separa a ambos actores del drama simbólico. La crisis exige salvar ese hiato. Y esto se logra de dos modos, según el área cultural.

- 1) En el ámbito indio, da lugar al budismo (con la gnosis de las 'cuatro nobles verdades' y el 'óctuple sendero'), al jainismo (o gnosis de Mahavira,

<sup>20</sup> Trías se plantea la relación entre estas dos áreas culturales. "Acaso sea lo mismo decir *ser del límite* que decir *Dios del límite*. Se trataría, entonces, de reflexionar sobre esa mismidad (que debería concebirse como mismidad dialéctica, diferente de la simple igualdad o de la tautología redundante). Debería, pues, preguntarse qué es lo que añade la noción de Dios a la noción de ser, o viceversa". E. Trías, "Dios del límite", en *Pensar la religión*, pp. 163-177, p. 168. Y bien, para Trías, ser y Dios se dicen del límite en el seno de áreas culturales distintas. El límite es, por tanto, 'eso mismo' que permite determinar, en su propia diferencia, ser y Dios, filosofía y religión. "En la identidad dialéctica del ser del límite y del Dios del límite hallan filosofía y religión su nexo de necesidad. Ambas se refieren a lo mismo: una en el modo neutro y 'apofántico' del ser del límite, la otra en la forma de una relación personal del hombre, o sujeto fronterizo, con su Dios". *Ibid.*, p. 171.

el Victorioso) y al doble yoga de la acción y la contemplación (revelado por Krishna en el *Bagavad Gita*); en Grecia, a la constitución de la tragedia ática (en la que el héroe revela, al mismo tiempo que es víctima sacrificial, del hiato que separa a los dioses de los hombres), a formaciones dualistas (como la de Empédocles y Anaxágoras) y, finalmente, a la reflexión socrático-platónica.

- 2) En el Irán mazdeo, tras la reforma de Zaratustra, da lugar a un dualismo radical que recorre todo el universo: mundo de la Luz y mundo de las Tinieblas. El logos revela las claves de la 'historia de salvación' a partir de los designios originarios del Gran Dios o Zerván. En el mundo judío, quien revela el hiato es el movimiento profético (que surge tras el ocaso de la monarquía davídica y la experiencia del exilio), que atribuye el alejamiento de Dios a las faltas de la comunidad. Este eón culmina, sin embargo, con la buena nueva del cristianismo y la propagación universal de su mensaje.

### QUINTA CATEGORÍA.

#### LAS CLAVES HERMENÉUTICAS DEL SENTIDO.

El anterior eón culminó con la emisión de un salvador procedente del cerco hermético. Tal comparecencia asumió diversas formas según el área cultural. Este enviado podía ser, en efecto, Krishna (para el hinduismo), Budda (para el budismo), Jaín (respecto del jainismo), Sócrates-Platón (para el platonismo medio), el revelador de la gnosis zervanista (en el Irán mazdeo) o el Jesús de Nazareth (para el cristianismo). Cada uno de ellos instituye sus propias escrituras sagradas. Pero, después, el enviado se repliega en el cerco hermético y se da inicio el siguiente momento del acontecimiento simbólico, relativo a la remisión de estas escrituras (la letra) a las claves espirituales de sentido, a su horizonte de inteligibilidad (el espíritu). El acontecimiento simbólico modula en este momento, pues, al 'centro tonal' de la 'infinita hermeneusis' y se registra como ascensión exegética desde el aspecto simbolizante de la palabra comunicada hasta las claves hermenéuticas o formas ideales que dan sentido a lo simbolizado en el símbolo, tendiéndose así un puente hermenéutico entre el aspecto manifiesto del símbolo y su lado oculto y sustraído<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Trías insiste en que si, hasta la cuarta categoría, se asiste a un *descenso* de lo sagrado desde el cerco hermético al cerco del aparecer, a partir de esta quinta, es la comunidad del testigo la que gradualmente va *ascendiendo* desde el cerco del aparecer hasta el núcleo último de lo

El escenario histórico de este quinto eón es el helenismo y el imperio romano. En este escenario se produce un fenómeno históricamente nuevo de singular importancia: la conjugación y entrecruzamiento del área poético-filosófica y del área profético-sofrológica, dando así lugar a la génesis de la ontoteología. La forma de acceso a las claves hermenéuticas del sentido implica, en efecto, a la vez y en el mismo sentido, tanto la fidelidad a la palabra de Dios como la gnosis liberadora y salvífica que disipa la ignorancia y conduce a la comunidad a la condición espiritual. Este eón se caracteriza, pues, por la constitución de comunidades hermenéuticas o sectas que interpretan, bajo la inspiración del segundo enviado (espíritu o paráclito, que comienza ya a prefigurarse), las sagradas escrituras (el *logos* revelado). Esta comunidad hermenéutica exige del individuo, para la recepción de la gnosis, un previo movimiento de *epistrofé* y *conversio* respecto del mundo (considerado como malo y en poder de las Tinieblas), pues la gnosis transmite el conocimiento del pleroma espiritual (anterior a la creación del mundo) y, por tanto, constituye una participación en la sabiduría del Dios-Abismo. La gnosis desvela, pues, el entramado alegórico y tipológico que arroja luz sobre los relatos o textos revelados (el Antiguo y el Nuevo Testamento, la mitología griega o iraní, etc). Y de esta manera se van constituyendo y formando los grandes sistemas gnósticos del valentinismo<sup>22</sup>, del neoplatonismo de Plotino o de Proclo, o las síntesis del cristianismo eclesiástico (Clemente, Orígenes). Estos

---

sagrado. En ese ascenso se transita, como iremos viendo, de la 'literalidad' de la escritura a su sentido alegórico.

<sup>22</sup> El valentinismo ejerce una misteriosa atracción sobre el pensamiento de Trías. Ya en las primeras páginas de este eón, confiesa su interés por el mundo tardío de la antigüedad greco-latina, en el seno del cual surge el cristianismo. Trías intenta de este modo "aclarar, en lo posible, mis propias tradiciones, las que determinan las formas de mentalidad y de formación simbólica que me son más próximas". *La edad del espíritu*, p. 228, n.131. Y es en *Diccionario del Espíritu*, donde explicita la razón de esta atracción hacia el gnosticismo valentiniano. "Lo que a nosotros, hijos de la Ilustración moderna, nos sorprende al enfrentarnos con los testimonios relativos al gnosticismo, consiste en que el límite, que tan radicalmente fue pensado por los gnósticos valentinianos, se impone a la reflexión al revés de cómo se implanta en la conciencia moderna". Op. cit., voz Límite, p. 103. Si en la modernidad (desde Descartes a Hegel y Heidegger) el límite se entiende como semáforo rojo respecto del conocer o desde el ámbito propio del sujeto (el cerco del aparecer), los gnósticos, por el contrario, inician su reflexión desde el núcleo mismo (insondable, abismático) del cerco hermético (pleroma). "Existe, pues, una dirección inversa entre el tratamiento de la Gnosis valentiniana y el tratamiento moderno de la misma cuestión, la cuestión del límite". Op. cit., p. 104. Pero "ambos recorridos, el antiguo gnóstico y el moderno (Kant, Wittgenstein) convergen, sin embargo, en un mismo espacio ontológico: el espacio del *limes* en el cual se asienta el *logos*, el pleroma o plenitud (eónica, figurativo-simbólica) del pensar y del decir. Luego esa convergencia de la teosofía gnóstica y de la fenomenología moderna destaca, más allá de toda pseudohistoricidad, más allá de toda superación de los 'antiguos' en los 'modernos', un espacio ontológico común, que es el espacio limítrofe, fronterizo, de un *logos* figurativo-simbólico". Op. cit. p. 107.



sistemas están atravesados por un dualismo radical (condenación general de la vida, fuga hacia el cerco hermético) en el que se formaliza la cesura 'diabólica' correspondiente a esta categoría.

Por otra parte, Trías describe los cuatro momentos por los que pasan las comunidades exegéticas en este eón. 1) En un primer momento, estas comunidades son comunidades apocalípticas en espera de la inminente llegada del Reino de Dios; 2) ante la no consumación de esta llegada, se considera que este horizonte escatológico ya ha tenido lugar y se propicia un ascenso desde este mundo hasta el pleroma: las comunidades apocalípticas se transforman en comunidades (gnósticas); 3) estas comunidades inician una exégesis alegórica del texto revelado, tomando la forma de un sistema que culmina en un cuerpo dogmático; y por último, 4) estas comunidades se constituyen en comunidades eclesíásticas, en iglesia, reunida en torno a un credo. Ello desencadenará la dialéctica entre ortodoxia y herejía. Por otro lado, será San Agustín quien, cerrando este eón, revelará el desgarramiento *dia-bálico* de esta Iglesia constituida, en tanto peregrina entre la Ciudad de los hombres y la Ciudad de Dios.

#### SEXTA CATEGORÍA

#### JERARQUÍA Y TRASCENDENCIA. EL ENCUENTRO MÍSTICO.

San Agustín constituye el canto de cisne del quinto eón. Más allá, se transita desde el sentido alegórico del texto hacia su sentido místico. Se trata de rebasar la iluminación intelectual hasta consumir el encuentro místico que sella la unión entre la presencia sagrada y el testigo. En efecto, en esta sexta categoría, la comunidad hermenéutica asciende hasta encontrarse con el núcleo oculto de lo simbolizado en el símbolo, con lo que el acontecimiento simbólico pasa a modularse desde la hegemonía tonal del encuentro (místico) entre el núcleo sagrado (=x) y la comunidad del testigo, convertida ya en auténtico cuerpo místico. Ese núcleo se entiende desde la metáfora de la luz, como Luz de Luces o luz intensísima que es también máximo de oscuridad y de tinieblas, y ello en la medida en que excede y rebasa toda comprensión desde las palabras y el concepto. Intentar acceder a ese núcleo supone hacer la experiencia de la impotencia e incapacidad del logos para aprehender ese fondo abismal e indecible de lo sagrado. De hecho, eso (=x), sea *ser* o *Dios*, desafía la inteligencia humana y únicamente parece posible captarlo mediante la negación de todos y cada uno de nuestros conceptos mentales.

Toda esta categoría se juega, por ello, en y desde este encuentro paradójico. Pensar ese núcleo sólo es posible entonces siguiendo la triple vía de la afirmación, la negación y la potenciación (Dionisio el Areopagita). Ello esclarece (siempre de modo problemático) esa luz de luces (o máxima tiniebla) en tanto que fuente emanativa de una jerarquía de irradiaciones luminosas que componen un entramado cohesionado. Se trata, pues, de una procesión mística de luces, o cascada de radiaciones, propia de la naturaleza bondadosa del núcleo sagrado.

Este eón culmina, sin embargo, con la revelación de Muhammad, profeta que recoge y transmite el libro sagrado escrito por Dios en lengua árabe. Este Libro Santo convierte a la comunidad en comunidad mística. En efecto, el Corán no está ahí para ser interpretado por medio de una exégesis infinita, sino para ser 'comulgado', es decir, para promover la unidad mística entre Dios y la comunidad. Esta unidad se restablece mediante el canto, la salmodia, la recitación. Si el Libro Santo descendió primero del cielo, sube ahora al cerco hermético entonado por la comunidad mística. Y debe hacerse en un templo vaciado de figuras o iconos, dejando que la escritura sagrada resplandezca en los muros. De igual modo, el culto alcanza su máxima depuración al privarse de todas las mediaciones sacrificiales, es decir, a Dios se le ofrenda, en lugar de una víctima, la voz entonada del texto sagrado.

En el Islam se perfecciona el proceso emanativo y jerárquico de luces que caracteriza este eón. Pero basará su originalidad en concebir esta procesión iluminativa en términos existenciales. Así, el proceso de emanación desde la Luz de luces constituirá un proceso de concesión de existencia, y será el decreto creador (¡Sea!, *kun*) el que lo desencadene. En efecto, desde Avicena a Molla Sadra, el pensamiento islámico girará en torno a la diferencia entre un Dios creador, incondicionalmente necesario, que da la existencia, y el ente contingente (las sucesivas emanaciones desde la Inteligencia Arcan-gélica hasta el Ángel de la Humanidad) que se reconoce creado y da testimonio del Dios creador. De hecho, el acto *ad extra* propio y específico de Dios consiste en la donación de lo más valioso de sí: la existencia. Y la criatura, que, por tanto, no posee la existencia por sí misma sino que la recibe de Dios, debe corresponder aclamando y proclamando que no hay más Dios que Alá.

Pero en el seno del Islam se va gestando una poderosa síntesis de las tradiciones neoplatónicas con la más genuina herencia del área profético-sofiológica. Se instituye así un modo gnóstico de acercarse a la sabiduría y a la voluntad de Dios. Trías destaca, dentro de este grupo, la *shía* ismailita,

la *shía* duodecimana y la reforma de Sohrawardi, con sus características diferenciadoras.

Por otra parte, en el mundo cristiano occidental, este eón tarda en aparecer. De hecho, ha de esperarse hasta el siglo XI y, sobre todo, al 'renacimiento' del siglo XII (Anselmo de Canterbury), para culminar con las órdenes de San Benito y el Císter. Pero el acontecimiento simbólico no se revela únicamente en doctrinas religiosas o filosóficas. De hecho, el imaginario feudal de los tres órdenes (G. Duby) como cuerpo místico estratificado en rangos sociales (eclesiásticos, civiles, productivos) da buena cuenta de este eón en el plano histórico. En el plano artístico, las jerarquías celestes se intentan plasmar simbólicamente en este mundo (visible) con las catedrales góticas. En efecto, la cascada de irradiaciones luminosas de este eón obtiene en el templo gótico su expresión más adecuada. Cabría decir que la catedral gótica es un comentario simbólico al texto sagrado de San Denis, verdadero texto sagrado del eón místico. Éste llega a su fin a través de un doble acontecimiento histórico: la tragedia cátara (en el Occidente cristiano) y el episodio de Alamut (en el área islámica). De esta forma, de la imponente jerarquía de luces que configura el 'cuerpo místico' de la comunidad propia de este eón, se transitará hacia una comunidad espiritual en la que, en genuino descenso respecto de la altura del encuentro místico, se igualen y nivelen el rango del testigo y la presencia sagrada. Sólo así ambos personajes del acontecimiento simbólico podrán reconocerse efectivamente tales.

### SÉPTIMA CATEGORÍA LA CONSUMACIÓN SIMBÓLICA.

Esta última categoría, en tanto condición del acontecer simbólico, constituye el acoplamiento final de la parte simbolizada del símbolo con lo que en él se simboliza. Pero este momento final, no es solamente una categoría más del acontecer simbólico, sino su horizonte trascendental (y trascendente). De hecho, en virtud del suplemento místico o exceso ontológico de lo sagrado, el símbolo excede lo categorial. Y es que lo sagrado aparece, en efecto, en el modo de mantener siempre en reserva algo de sí, o dicho de otra forma, aparece como lo que excede siempre toda manifestación sensible (misterio). El testigo, ascendido a los límites del mundo, y la presencia, que aparece como forma simbólica en el espacio fronterizo, reconocen ahora su identidad (dialéctica) de naturaleza y condición. De ahí la necesidad que les urge

de buscarse y encontrarse. En esta categoría, pues, la cópula, que hace coincidir la parte simbolizante y la simbolizada, ejerce la hegemonía tonal del acontecimiento simbólico. De ahí que se destaque tal cópula (existencial) como aquello que permite encajar las dos partes del símbolo. Esta cópula (simbólica) acontece en el espacio limítrofe entre el cerco del aparecer y el cerco de lo sagrado, es decir, en ese espacio fronterizo que constituye el lugar mismo en el cual el símbolo puede acontecer finalmente como símbolo. Pero en ese acontecer, el testigo y la presencia comparecen como una única identidad fronteriza, como el ser fronterizo mismo, como el genuino ser del límite. De hecho, en el acontecimiento simbólico, ambas partes se reconocen como brotando de ese ser limítrofe que siempre se les adelanta. Y el texto destaca el carácter amoroso de la cópula. Es más, el amor, en toda su riqueza, como deseo inextinguible o como efusiva donación, se constituye en la metáfora a través de la cual esa la revelación de la cópula existencial se produce. De esta forma, de la comunidad mística del sexto eón se transita ahora a la comunidad amorosa de los amigos de Dios (sufismo). Y en este sentido, San Buenaventura, Ramón Llull o Ibn Arabi determinan y concretan la naturaleza amorosa y pasional de esa hierogamia entre el testigo y la presencia divina. Así, tanto en la tradición islámica como en la cristiana, el amor-pasión se constituye en el modo de enlace privilegiado de la síntesis simbólica. Del mismo modo, se da la primacía al órgano con el que puede producirse ese encuentro *sym-bólico* entre la presencia y el testigo o entre el mundo sensible y el mundo inteligible: la imaginación creadora. Ese órgano tiene su espacio propio en la región intermedia que, en la tradición islámica, aparece especificada como 'ánima mundi' (*mundus imaginalis*). Así, en los productos simbólicos de la imaginación creadora, pueden acoplarse el testigo y la presencia de lo sagrado, o la parte simbolizante y la parte simbolizada. Ambos se acoplan en el reconocimiento amoroso de su existencia común. Ahora, el ser es fronterizo: un genuino existir fronterizo en el que la parte simbolizante y la simbolizada se resuenan de forma *sym-bólica* en el modo de la analogía. Para Tomás de Aquino, en efecto, la razón analógica permite comunicar el cerco del aparecer y el cerco hermético, de manera que de ciertos fenómenos de nuestro mundo (el movimiento, la contingencia, el orden cósmico) puedan inferirse la realidad y la existencia de Dios. Las célebres pruebas de la existencia de Dios son propias de este eón. Y el agente que propicia el encaje de las dos partes del símbolo (por medio de la imaginación creadora) es el espíritu. De hecho, lo propio de este eón es la revelación del espíritu como agente de la cópula exis-

tencial. En virtud del espíritu, el encuentro simbólico se produce en la forma de un acontecimiento que conjuga la existencia personalizada del testigo con una forma de hierofanía acorde y consonante con él.

Este eón inaugura, pues, la *edad del espíritu*. Tal edad tuvo su profeta en las postrimerías del siglo XII. Trías se refiere al abad calabrés Joaquín di Fiore, quien proyectó sobre la historia del mundo las tres Personas de la Santísima Trinidad. Si en el Antiguo Testamento dominaba la Primera Persona, el Padre, con el advenimiento al mundo del Verbo de Dios, la historia transita hacia la Segunda Persona, hacia el Hijo. Aparece, pues, Cristo en el mundo, si bien sus palabras y gestos anuncian el advenimiento del Espíritu Santo. Joaquín di Fiore piensa que la historia del mundo ya está madura para la plena revelación y expansión de la Tercera Persona. Esto implicaría una general iluminación de las mentes en el entendimiento de las Sagradas Escrituras. De hecho, lo propio del Espíritu no es revelarse en un evangelio, ni encarnarse bajo figura humana, sino revelarse en sus efectos, a través de los dones que imparte (inspiración o iluminación de las mentes en la comprensión de la revelación sagrada). Por ello, cabría decir que lo que se inicia es, en cierto modo, el 'tiempo de la gran ocultación' (expresión procedente de la shúa duodecimana). En él no se espera revelación alguna sino que asiste a la actuación del espíritu (como inteligencia del texto) desde su esencial ocultación (pues el espíritu actúa siempre de forma oculta). Y así, a medida que va madurando este tiempo de ocultación, ese carácter escondido y silencioso del espíritu se va destacando de forma cada vez más decisiva, y ello, tanto en el área islámica (sufismo) como en el Occidente cristiano (derivando, por ejemplo, hacia la mística especulativa del Maestro Eckhardt). El símbolo, como enlace y cópula, se refugiara en la interioridad de un espíritu que no manifiesta signos externos. De esta forma, el acontecimiento simbólico comienza a sentirse como cosa del pasado.

## TEORÍA DE LA MODERNIDAD

### LAS SIETE CATEGORÍAS DEL ESPÍRITU. DEL SÍMBOLO A LA RAZÓN.

Desde el momento en que la parte simbolizante del símbolo comenzó a replegarse en aquello que en él se halla simbolizado (quinta y sexta categorías), el carácter manifiesto del símbolo empezó a cuestionarse, es decir, el símbolo se fue espiritualizando. Pero habrá que llegar al séptimo eón para que el espíritu se manifieste y se revele. En efecto, en el último eón o

categoría del acontecimiento simbólico se asiste al nacimiento del espíritu, iniciándose así un segundo ciclo o acontecer: el acontecimiento espiritual. El espíritu nace por sobreabundancia de la consumación del acontecimiento simbólico (concebido éste según un modelo alquímico). En el séptimo eón se transita, pues, de la edad del simbolismo a la edad del espíritu. A partir de este eón se van redefiniendo, por tanto, las categorías simbólicas como categorías espirituales. O dicho de otro modo: a través de la exposición de las mismas se va constituyendo el espíritu. Esta figura, pues, por medio del despliegue categorial, a la vez que se va mostrando, va alcanzado conciencia de sí mismo. Al principio, va emancipándose de la matriz simbólica en la cual surgió. En efecto, para poderse revelar (de forma metonímica siempre, en tanto que agente unitivo y copulativo que conduce al testigo al encuentro místico con la presencia sagrada), el espíritu exige la consumación del acto simbólico. Es más, el símbolo plenamente consumado constituye la materia del espíritu, su entraña materna y matricial. Por ello, la primera categoría del espíritu viene a ser el acoplamiento final de la parte simbolizante y la simbolizada del símbolo, aquel eón que simultáneamente cierra el acontecimiento simbólico e inicia un nuevo ciclo: el acontecimiento espiritual. Y este nuevo ciclo que ahora se inicia viene a ser 'el tiempo de la gran ocultación' del simbolismo, en el sentido que el encuentro con lo divino exige ya trascender la presencia simbólica. Por ello, el mundo asiste ahora una escisión o cesura entre la comunidad esotérica del espíritu y la organización externa y exotérica de los poderes terrenales. En efecto, el enlace o conjugación armónica entre las partes simbolizante y simbolizada del símbolo se quiebra ahora en una ruta antagónica: por un lado, se acentúa un espiritualismo cada vez más interiorizado; y por otro, se consolida una exterioridad legal e institucional en la que las formas simbólicas van perdiendo su originario carácter de religación con lo sagrado.

La siguiente categoría recrea, ya, pues, en clave espiritual, la categoría del cosmos. Históricamente, coincide con el renacimiento europeo. Pero el eón renacentista y el siguiente, la reforma luterana y calvinista, deben entenderse propiamente como preparación de la emergencia específica del espíritu en relación al simbolismo que se produce a través de la revelación de la razón (tercer eón). De hecho, es la razón en su despliegue en el eón racional lo que permite marcar la diferencia nítida e inequívoca entre el ciclo simbólico y el ciclo espiritual. Cabe decir que al finalizar este eón, el espíritu ha alcanzado su plena manifestación. Y para ello, será necesaria la ocultación

del simbolismo, ya que es exigencia del espíritu despojarse de todo revestimiento simbólico. Cabe decir que la revelación de la razón es, estructuralmente, ocultación del simbolismo. Sin embargo, el espíritu es algo más que su manifestación externa y exotérica. Por este motivo, será preciso trascender los límites del universo racional con objeto de propiciar un encuentro del espíritu con su fundamento. Así, será en el quinto eón, a través de la fundación de la estética por Kant como disciplina autónoma, cuando se empieza a recuperar para el espíritu el universo simbólico inhibido. Y será el romanticismo, en toda su extensión, el que remita la razón a sus claves místicas de sentido, un sustrato inapropiable e inconcebible. Cabe decir que el romanticismo insiste en la necesidad de abrir la razón al simbolismo. De hecho, lo propio de la séptima categoría del espíritu es, más que un eón histórico, un horizonte escatológico que debe servir de oriente a nuestro conocimiento y nuestra acción. Ese horizonte escatológico es, propiamente, la síntesis de razón y simbolismo, lo que Trías llama, tomando la expresión de Joaquín de Fiore, y recordando intuiciones schellingianas, 'la edad del espíritu'.

#### RENACIMIENTO SIMBÓLICO Y CONFIGURACIÓN MÁGICA DEL MUNDO.

Si la primera categoría puede ser entendida como espíritu encarnado, plenamente objetivado y materializado en la matriz física, la segunda es la categoría del cosmos, a la vez templo cósmico y comunidad ciudadana, que debe disponerse de manera que llegue a ser genuina morada del testigo. En este eón, se transita, por tanto, de la matriz simbólica a su conversión en comunidad ciudadana. La materia física con la cual se construye el cosmos (categoría que debe ser entendida, en tanto perteneciente al ciclo espiritual, como ciudad) está toda ella impregnada de resonancias simbólicas que el saber de la época registra con la idea de *simpatía*. Los elementos, las partes, del todo material, se hallan, pues, traspassados por 'correspondencias' de carácter simbólico que mantienen una relación de 'simpatía' entre sí. De hecho, el espíritu es, en este eón, aquella fuerza creadora o potencia objetiva (*divinus influxus, anima mundi*) que irradia desde el centro divino hasta la extremidad material poniendo en conexión todos los estratos del ser. De este modo, la materia pierde su densidad material y opaca, y, en cuanto materia simbólica, posibilita que el espíritu configure el cosmos que le es propio y adecuado: la ciudad. Así pues, se espera de la intervención del testigo, auténtico hermenauta, que pueda liberar el espíritu encarcelado en la matriz física con objeto

de configurar un mundo y una ciudad en la que aquél pueda reconocerse y hallar su morada propia. Tal hermeneuta es el hombre, que no es concebido como un mero 'animal racional', sino como la gran maravilla de toda la creación y el auténtico templo del espíritu (Ficino, Pico della Mirandola). El hombre debe ser reconocido, en efecto, como centro (ex-céntrico) del universo y microcosmos en el cual todas las virtudes físicas del espíritu (objetivado en la *fysis*) confluyen y refluyen. O dicho de otra manera: aquel ser que encarna el espíritu. Por ello puede ser el hermeneuta capaz de interpretarlo y servir de mediación entre la naturaleza y la ciudad. Tal ciudad es, primero, ciudad ideal (Utopía, Nueva Atlántida, la ciudad del Sol) en la que puede hallar la comunidad del testigo el modelo ideal de la futura ciudad real. En esa ciudad lo sagrado habrá descendido de su altura hierática propia de la religión simbólica hasta impregnarse en la naturaleza como misterio susceptible de ser descifrado y descubierto por el testigo humano y templo del espíritu. Este eón está, pues, construido sobre el centro tonal de un mundo adecuado al espíritu. Y el testigo puede, a partir de esta experiencia, aprestarse a la aventura espiritual de un encuentro con lo sagrado en forma espiritual. Pero lo sagrado es ahora un fondo oscuro indisponible susceptible de ser dominado. Ello significa que se retrocede (o se avanza) de la religión a la magia, o que de la religión simbólica del anterior ciclo eónico se transita hacia una concepción mágica del mundo. Lo propio de la magia, frente a la religión, consiste en su pretensión de dominio de lo sagrado, mediante la disposición de una serie de operaciones (como la invocación ritual), con objeto de utilizarlo en beneficio de la comunidad del testigo. Y bien, "esa voluntad de dominación simbólica de lo sagrado, que a través de la filosofía mágica se realiza, *permite emancipar, de hecho, a la religión de su secular sometimiento al imperativo simbólico*"<sup>23</sup>. En este sentido, se rehabilitan antiguos saberes heredados de la tradición medieval (la magia natural, la magia astral, la cábala) y se sintetizan con la tradición grecolatina (Pitágoras, Platón, Plotino) y la cristiana (Agustín, Tomás de Aquino, Pseudo Dionisio), pero en el bien entendido que esta síntesis remite, como clave última de inteligibilidad, a un saber auroral depositado en la más vieja de las sabidurías: el *Hermes Trimegisto* (*Poimandres* y *Asclepius*). Este engarce de tradiciones y revelaciones destila las claves hermeneúticas necesarias al sabio para descubrir los arcanos de la naturaleza y para transformar así su propia existencia y el entorno cívico en el que se desenvuelve.

<sup>23</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 467.



## LA REFORMA RELIGIOSA. EL ENCUENTRO CON LO SAGRADO A TRAVÉS DEL TESTIMONIO DE LA FE.

Al desplazar el simbolismo hacia la magia, el Renacimiento liberó el ámbito propiamente espiritual en el que pudiera acontecer el encuentro entre la presencia de lo sagrado, que sale de su ocultación, y el testigo que da testimonio de la presencia, conformándose así una genuina relación presencial. Se da paso, pues, a la tercera categoría del acontecimiento espiritual. Pero ahora, la presencia que sale de su ocultación ya no será una *presencia simbólica*, manifiesta en una multitud de teofanías, desplegada en los relatos mitológicos y convocada a través de la escenificación ritual. El testigo tampoco será poeta o profeta, ni sacerdote que consuma en términos pragmáticos la validez del encuentro. Y el sello de éste tampoco será un Libro Sagrado. Por el contrario, en este eón accedemos a una redefinición espiritual de lo que por 'religión' debe entenderse. La experiencia religiosa debe purificarse de todos aquellos elementos innecesarios que obstaculizan el encuentro del testigo con la profundidad abismal de lo sagrado. Importa, pues, distanciarse de las formas institucionales y mundanas (y, por tanto, del complejo ritual, ceremonial y sacramental en que se traduce) a través de las cuales se pretende vivificar la relación con lo sagrado. Debe liberarse a lo sagrado, pues, de toda mediación, sea simbólica o institucional y retrotraerlo a su núcleo de suprema santidad, libre de toda contaminación y contacto con la vida del hombre. Si Dios sale de su ocultación, crea el mundo y promueve un plan de redención, es en razón de su inescrutable carácter dadivoso y amoroso. De hecho, lo sagrado hace su presentación ante el testigo, en forma espiritual, como don, como Gracia. Y el testigo responde con la radical e incondicional aceptación de esa gracia libérrima impartida por Dios. Pero la fe en la gracia divina, en el acontecimiento espiritual, no requiere ya obras ni méritos propios. Tampoco formas sacramentales ni mediadores sacerdotales. Entre el cerco del aparecer y el cerco hermético no debe mediar ningún testigo privilegiado: toda la comunidad humana puede dar testimonio del encuentro entre la gracia divina y la fe del testigo. Este testimonio lo constituye el libro santo, el texto bíblico, traducido a la lengua alemana, pues si en la lectura de este texto se vivifica el espíritu contenido en las sagradas escrituras, ese espíritu debe ser accesible a toda la comunidad humana.

Entre la gracia redentora de Dios, el don de la fe del testigo y de la comunidad, y la vivificación de esa fe por medio de la lectura, solitaria o

en común, del texto sagrado traducido a lengua vulgar quedan puestos los pilares de la revelación de este tercer eón del espíritu.

## LA REVELACIÓN DE LA RAZÓN. LA IDEA DE INFINITO Y SU EXPOSICIÓN ALEGÓRICA.

Si el tercer eón del ciclo espiritual destaca la fe como nexo del testigo con lo sagrado, el cuarto eón que ahora se inicia revela la comunicación entre ambos participantes del acontecimiento espiritual a través de un *logos* que debe servir de enlace y de mediación entre lo divino y el mundo. Ahora bien, lo propio de esta conjugación en el presente ciclo es hallarse privada de formas simbólicas. Y bien, tal *logos* es lo que partir de ahora comienza a concebirse como 'razón'. El *logos* como razón, constituye, en efecto, aquella mediación entre el cerco del aparecer y el cerco hermético que ha logrado inhibir el *logos* simbólico. De hecho, para comparecer, debe cuestionar todos los postulados sobre los cuales se pudo construir la concepción mágica renacentista del mundo, tales como la imaginación creadora de formas simbólicas o el sustrato ontológico que posee dicho órgano (*anima mundi*). Esta labor de liquidación tiene lugar con la primera generación del siglo XVII, la de Galileo y Descartes. Con ellos surge un concepto de razón que poco a poco va imponiendo una concepción racional del mundo y un programa de colonización y transformación en el que no tiene cabida la visión mágica del mundo (Renacimiento) ni el *logos* simbólico. En efecto, el nuevo modelo de razón que la generación de Descartes produce no se sustenta ya en una previa revelación simbólica. Es más, es ella misma la que debe producir, desde sí, su propia revelación, o generar desde sí misma el enlace entre el mundo del testigo y el cerco de lo sagrado. No hay, en este sentido, libro alguno autorizado que contenga una revelación privada de formas simbólicas. La razón, por ello, debe instituir su propio camino (método), tendente a producir la revelación. Es decir, la marcha metódica de la razón se inicia sin presuponer 'dato' alguno previo a su propio recorrido. La revelación se produce, pues, sin concurso de ninguna apoyatura simbólica o texto privilegiado previos, bajo la forma de ideas claras y distintas sobre las que la razón puede sustentar su marcha metódica en pos de un conocimiento sistemático o *mathesis universalis*. En este punto, el punto de apoyo o comienzo absoluto de la razón va a ser el célebre *cogito* cartesiano, auténtico *hipokeimenon* en el cual se hallan ensambladas y ligadas todas las ideas de la razón, en su calidad de representaciones. A

partir de ahí, Descartes procede a determinar las ideas de Dios y de materia. Estas ideas (de Dios, de mente, de materia) son, en última instancia, las que dotan a la razón de un fundamento metafísico racional que sustituye al fundamento simbólico, apoyado en alguna revelación, de los eones anteriores. Ahora bien, eso no quiere decir que esa revelación se considere, en todos los casos, innata a la propia alma racional, como es el caso de Descartes. Locke somete a crítica esta concepción, pero, sin embargo, mantiene el mismo procedimiento metódico.

Lo característico y lo novedoso a la vez de la fundación cartesiana de la razón consiste en ponerse radicalmente a prueba a través de una duda metódica que sirve a su autor para tomar distancia respecto de toda forma recibida de saber, y con la que la razón se confronta con su sombra, con su antítesis: la locura, la sinrazón, el Dios mentiroso. La duda universal afecta, en efecto, a todos los datos previos de naturaleza simbólica. Prepara la disposición adecuada para que la razón inicie su marcha sin presuposición alguna. Pero esta prueba inicial adquiere un auténtico rango metafísico cuando la razón se enfrenta a sus propias sombras. Y así, tras este experimento, la razón sale fortalecida.

No obstante, esta fundamentación metafísica es cuestionada por Locke, quien entroniza la teoría del conocimiento como última fundamentación filosófica de la marcha de la razón. Así, se abre un debate en la filosofía moderna entre la necesidad de una fundamentación metafísica del proceder de la razón (Spinoza, Leibniz) y una fundamentación inmanente a la propia reflexión epistemológica y metodológica. Incumbirá a la reflexión kantiana llevar a cabo la síntesis de ambos procedimientos, mediante la indagación de una fundamentación crítica que niegue capacidad cognoscitiva a las ideas de la razón, pero a las que conceda el carácter de horizonte mismo de sentido y orientación de la marcha metódica.

Por otra parte, Trías muestra la idea (racional) a la luz de la cual, la razón suplanta definitivamente al logos simbólico en su función mediadora: la idea de infinito<sup>24</sup>. Esta idea constituye la idea suprema de una razón que ha logrado darse a sí misma su propia revelación. Y ese infinito se descubre en todas partes: en el universo, en la naturaleza, en el pensamiento, en la matemática (cálculo infinitesimal), en los conceptos de espacio y tiempo, como trasfondo del arte (música, pintura, sobre todo), etc. En este senti-

---

<sup>24</sup> Sobre la arqueología de la idea de infinito ya había dado cuenta Trías en *Lo bello y lo siniestro*. Aquí se limita, en este aspecto, a recoger y a ampliar lo que el citado texto había alumbrado.

do, la cultura barroca trata de dar forma sensible a esa infinitud invisible, esto es, todas las formas sensibles del Barroco (literatura, teatro, música, pintura, escultura, arquitectura, urbanística) designan o escenifican ese infinito de forma metonímica. La cultura y la ciudad barrocas son, así, una exposición alegórica de la idea racional de infinito. ¿Significa lo que el simbolismo ha desaparecido? De ningún modo. Para Trías, el simbolismo insiste y resiste, pero en régimen de ocultación, de forma clandestina y esotérica. Este será el destino del simbolismo en los siguientes eones, hasta su recuperación romántica.

### LUCES Y SOMBRAS DE LA ILUSTRACIÓN. EL REPLIEGUE CRÍTICO DE LA RAZÓN.

La Ilustración asume como herencia del eón anterior la interpretación del *logos* como razón. Pero ahora esta razón es empuñada como arma crítica que se proyecta sobre el entorno social, cultural y religioso, promoviendo así un juicio 'crítico' de los comportamientos, las creencias, las instituciones y las costumbres de la época. Se reconoce que la razón es 'natural' y que la naturaleza es racional en su esencia. Se espera de esa razón una reforma general del orden social y cultural, combatiendo con particular vehemencia los 'prejuicios' y las 'supersticiones' (bien explotados por las castas sacerdotales) que nublan la luz natural del entendimiento e impiden al hombre acceder a la edad adulta. Este enjuiciamiento crítico afecta sobre todo a la idea de una religión revelada. La razón no admite otra revelación que la que ella misma, desde sí misma, se da. Por ello, desautoriza y deslegitima todo recurso a una revelación sagrada. Frente a esta revelación, se impone una religión natural y racional que no precisa de otra revelación que la razón misma se da. Cabe decir entonces que lo que este eón somete a juicio es el propio cerco hermético, fuente emanativo del misterio y el enigma. Todos estos enigmas deben ser aclarados desde y por la luz natural del entendimiento como prejuicios y supersticiones que han de ser superados si se quiere llegar a la edad adulta.

Pero para que la razón misma alcance madurez y legitimidad debe someterse al mismo tribunal crítico. Esto significa que debe llevarse a cabo una reflexión teórica que descubra las claves hermenéuticas que conceden legitimidad al proceder de la razón. Se propicia entonces un giro (auténtico 'giro copernicano') y un retorno desde la pura revelación del *logos* como

razón hacia sus condiciones trascendentales de posibilidad. Debe investigarse, en definitiva, el alcance, la validez y los límites de esa arma tan poderosa. En este intento debe salvarse a la razón del dogmatismo metafísico del anterior eón, así como del escepticismo radical que encarnó David Hume. Y bien, esta crítica de la razón destila tres dimensiones de la experiencia: el conocimiento de la naturaleza, entendida según la interpretación mecanicista de la ciencia físico-matemática de raíz galileana-newtoniana; el orden moral, concebido como dominio autónomo en el que resplandece la singularidad del imperativo categórico, que determina qué cabe entender por bien moral; y un área recién descubierta, la estética, que cubre, de un lado, los juicios (reflexionantes) de lo bello y lo sublime, y, de otro, el arte y la producción bella. La estética kantiana tendrá una importancia excepcional cara a la transición al eón romántico, ya que en ella reaparece, de modo insospechado, tanto el continente perdido de lo sagrado en el cual afínca el símbolo, como el agente mismo del acontecimiento simbólico: el 'espíritu'. Es, de hecho, el ámbito en el que renace, tras la represión racionalista, *la concepción mágica del mundo* del Renacimiento, que, recordemos, constituye el primer desplazamiento (moderno) de la religación simbólica del testigo y lo sagrado.

De la estética nos interesa subrayar, sobre todo, el análisis de la creación artística<sup>25</sup>. La facultad artística es aquella capaz de producir obras bellas. El artista o 'genio' (don natural por el que la naturaleza da la regla al arte) produce, en virtud del órgano de la imaginación creadora, una obra de arte bella, que no es 'esquema' de lo inteligible, sino 'símbolo' de lo suprasensible, símbolo de ideas racionales y símbolo de la ley moral. "Y como ese orden moral de la ley sagrada y santa es, de hecho, el único vestigio o *faktum* que disponemos para dar testimonio, con nuestra acción, de lo sagrado y de lo santo, puede decirse que esas formas simbólicas que constituyen el orden de lo bello, y en particular la obra de arte bella, objeto de la producción del genio artístico, constituyen los testimonios vivos de lo sagrado y de lo santo"<sup>26</sup>. El arte bello permite, por tanto, revalidar el pacto entre lo sagrado y el testigo. O es el espacio cultural al que se ha desplazado, tras la concepción renacentista del mundo y la alegoría barroca, la *religatio* entre el cerco del apa-

<sup>25</sup> Para el análisis de los juicios reflexionantes de lo bello y lo siniestro remitimos al capítulo tercero de esta variación. De hecho, en este quinto eón, Trías recrea lo formulado en otros libros como *Lo bello y lo siniestro*, y el momento del despliegue del primer movimiento de *Los límites del mundo*, que, a su vez, constituye una recreación del texto anteriormente citado.

<sup>26</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 559. Se cita este fragmento para dar razón de la relación que para Trías guardan el orden moral, el estético y el religioso, así como de la transición entre uno y otro.

recer (o mundo del testigo) y el cerco hermético (o cerco de lo sagrado y encerrado en sí). De hecho, es precisamente en el símbolo artístico donde se llega a producir esa conjugación o enlace copulativo entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. Y bien, Trías subraya que el agente capaz de llevar a cabo esa conjugación es, precisamente, el espíritu, a través del órgano o facultad de la imaginación creadora propia del genio<sup>27</sup>.

## EL INCONSCIENTE ROMÁNTICO. EL RETORNO DEL ESPÍRITU.

Con la aventura crítica kantiana culmina el quinto eón, es decir, la remisión del lado manifiesto del espíritu a sus claves hermenéuticas de sentido o condiciones trascendentales de inteligibilidad. Recordemos que el lado manifiesto del acontecer espiritual se había producido desde el eón renacentista. Pero la remisión kantiana a sus claves hermenéuticas de sentido se produce en un orden inverso a su comparecencia histórica. De este modo, la *Crítica de la razón pura* reenvía la idea de razón inaugurada por Descartes y Galileo (la revelación del cuarto eón) a sus condiciones trascendentales de posibilidad; la *Crítica de la razón práctica* retrocede de la revelación de la razón a la forma de encuentro espiritual entre el testigo y la presencia (sagrada) que se produce en el tercer eón. En la intersección entre el mundo de la *gracia* y el mundo de la *fe*, Kant descubre el *faktum* de la ley moral, a partir de la cual puede postular la inmortalidad del sujeto y la existencia de Dios. Por último, con la *Crítica de la capacidad de juzgar* (particularmente, la estética), Kant retrocede al eón renacentista, recreando las ideas centrales de la concepción mágica del mundo a través de la idea del genio artístico. Sin embargo, la estética mantendrá desde entonces un *estatus* ambiguo: por un lado, será el ámbito en el que parecen resolverse todas las antinomias que el trabajo crítico-trascendental exhibe; pero, por otro, aparece como una *cesura diabólica* que cuestiona los postulados racionales, teoréticos y prácticos, del eón ilustrado y crítico. De hecho, el gran problema que el criticismo planteará será la necesidad de conjugar el monoteísmo de la razón y el politeísmo estético, o la síntesis de razón y mitología (como en el 'Primer esbozo de sistema' del idealismo alemán). Así, en el eón romántico-idealista que ahora se inicia se asiste al retorno del espíritu a su sustrato inconsciente. Y se trata de promover un encuentro místico entre el testigo de ese retorno y el lado oscuro y nocturno del es-

<sup>27</sup> Para un análisis más detallado de la recreación triasiana de Kant, véase el último capítulo de la segunda variación, en el que se analiza *Filosofía del futuro*, texto donde Trías se debate con estas ideas kantianas.

píritu. Este recorrido se inicia con Fichte al configurar un fundamento absoluto del sistema a partir de la razón práctica kantiana. El Yo se constituye en un acto de suprema libertad por el que (el sujeto soberano) se da a sí mismo su propia ley, y alcanza conocimiento mediante una intuición que sobrepasa los límites de la razón teórica fijados por Kant: la intuición intelectual. El no-yo no deja de ser, sin embargo, puro obstáculo para el ejercicio (infinito) de la libertad subjetiva. A partir de estos presupuestos, Schelling intenta conciliar espíritu y naturaleza, siguiendo, quizá, las intuiciones de Goethe relativas al *Ur-phänomen*. Se entiende, entonces, que la propia naturaleza es el espíritu inconsciente que espontáneamente va generando todo el abigarrado universo de minerales, plantas y especies animales, hasta que con la figura del Artista el espíritu cobra autoconsciencia y genera una obra de arte producida de forma inconsciente. El espíritu descubre, así, su fondo inconsciente. Y la tarea viene a ser la de reintegrar en la conciencia de sí ese sustrato latente e inconsciente que en el obrar artístico asume su forma paradigmática. Por su parte, Hegel creará que el despliegue del espíritu, o el retorno del espíritu hacia Sí Mismo, tiene lugar a través de un largo proceso (los años de andanzas y aprendizaje) que culmina con la figura del Espíritu Absoluto, cuya forma más elevada ya no será el arte, sino, precisamente, el saber absoluto o la filosofía.

En relación a todo este recorrido, Trías va a subrayar, por un lado, las dos características esenciales de este eón: la idea de una evolución creadora y la idea de inconsciente, primero moduladas en clave mística y después en clave positivista (Darwin, Popper, Freud), o bien en clave claramente 'irracionalista' (la 'evolución creadora' de Bergson, la concepción del inconsciente de Jung). Y, por otro, va a destacar el modo cómo se recrea (musicalmente) en el romanticismo el eón renacentista. Se concibe, ciertamente, la naturaleza como organismo vital teleológicamente orientado por el espíritu inconsciente (Schelling) y se piensa al testigo como Gran Artífice o Mago que refleja en su interior el espíritu inconsciente que duerme en la naturaleza. Pero todo este planteamiento aparece modulado en la clave 'subjetiva' que caracteriza el eón espiritual. Ya no se trata solamente de explorar el lado consciente del Yo, sino de internarse por el lado inconsciente y nocturno de esa Subjetividad Trascendental. Es más, se postula el espíritu como la reintegración (teleológica) del acontecer inconsciente en la luz de la autoconsciencia.

Ahora bien, no obstante la riqueza en ideas de este eón romántico-idealista, para Trías, su culminación está representada por la última

filosofía de Schelling (*Philosophie der Mythologie, Philosophie der Offenbarung*)<sup>28</sup>. En efecto, hacia 1809 tiene lugar en el pensamiento de Schelling un giro fundamental que constituirá el punto de arranque de la filosofía contemporánea. Schelling comienza a pensar en que el proceso de autoproducción de la Razón en el que se había embarcado la filosofía desde Descartes carece de fundamento. O que la Razón exige una fundamentación en algo (=x) que siempre se la adelanta y que es, respecto de ella, un *a priori*. Ese algo (=x), que se halla 'despedido' o 'expulsado' de su Fundamento Matricial, debe ser llamado, en rigor, *Existenz*, existencia. Tal existencia es previa y antecedente respecto al contenido eidético establecido por la reflexión filosófica, que se pregunta por la quididad, por la *Washeit*. Dicho de otro modo: la reflexión no 'pone' el dato del comienzo: la existencia. De hecho, ese existir se manifiesta mediante la 'revelación', primero en el mundo de la naturaleza; después, en el mundo simbólico y su exégesis mitológica. Sólo que, para Schelling, después de la revelación natural y la revelación mitológica, sobreviene la revelación religiosa, que, para él, es la revelación cristiana, en concreto, la doctrina de las tres Potencias y el concepto de la encarnación de logos.

Y bien, si la filosofía quiere alcanzar un fundamento positivo, con el fin de constituirse en un sistema orgánico, ha de dialogar con esos tres grados de la revelación (natural, mítica, cristiana). De hecho, Schelling pretende integrar, en una verdadera 'síntesis espiritual', una 'filosofía positiva' (relativa a los tres momentos de la revelación) y una 'filosofía negativa', aquella que recoge y asume el proyecto general de reflexión filosófica desde Descartes hasta Hegel: la autoproducción y autofundamentación de la Razón. Schelling ensaya, pues, la síntesis de una filosofía, como la antigua y la medieval, que presupone siempre un dato positivo previo y antecedente respecto de la reflexión filosófica, y una tradición moderna cartesiano-kantiana, caracterizada por su expresa voluntad sistemática por autoengendrar y producir racionalmente todo el ámbito de lo existente. Ahora bien, Schelling

---

<sup>28</sup> Si hacemos aquí una sucinta exposición de la lectura triasiana de esta etapa del pensamiento schellingiano es por una sencilla razón: la exposición triasiana de su filosofía del límite en el libro *La razón fronteriza* asume, casi en su totalidad, las ideas principales de *Philosophie der Mythologie* y *Philosophie der Offenbarung*, sólo que recreadas desde los principios de la filosofía del límite que nuestro autor viene elaborando desde *Los límites del mundo*. Por otra parte, recordemos cómo en el tercer movimiento de la segunda sinfonía de *Lógica del límite* (pp. 429-446) Trías comienza a revelar su interés por la última filosofía de Schelling, en la medida en que, para él, constituye la primera y más serie confrontación con la lógica hegeliana. Para Trías, de hecho, la filosofía contemporánea, en su totalidad, se alojará cómodamente en el hiato (trágico) que el pensador alemán advierte entre la quodidad (*Existenz*, que es) y la quididad (*Washeit*, qué es).



muere antes de haber podido concluir ese proyecto. Pero, según Trías, de esta forma, su filosofía pone punto final al eón romántico-idealista, dibujando el cauce por el que discurrirá el pensamiento contemporáneo. En efecto, después de la muerte de Schelling, la filosofía se instalará regiamente en el hiato (trágico) o 'cesura dia-bálica' que se abre entre una realidad previa y fundante (la base real) y la reflexión filosófica, sólo que esa 'base real y material' perderá el halo místico que había caracterizado los últimos escritos de Schelling. La segunda mitad del siglo diecinueve se moverá, en consecuencia, entre un racionalismo positivista y un 'irracionalismo' radical que renuncia a toda mediación racional en relación a los problemas fundamentales de la existencia, la salvación, etc.

## HACIA EL ESPÍRITU. CESURA TRÁGICA Y CONSUMACIÓN ESPIRITUAL

Al final del sexto eón se insinúa, como hemos visto, un horizonte de reconciliación (final) entre la manifestación racional del espíritu y su lado oscuro e inconsciente. Pero al dar comienzo la séptima categoría, se pone de relieve, a través de las reflexiones antitéticas de Hegel y Schelling, la dificultad de una síntesis genuina que integre todos los elementos de la realidad espiritual: simbolismo y razón, revelación simbólica y autorrevelación racional. En el marco de la cultura contemporánea, que se inicia, precisamente, en los años 40 del siglo diecinueve, tal síntesis no parece consumarse. La séptima categoría o síntesis final entre razón y simbolismo, o entre el lado manifiesto del espíritu, y su lado inconsciente, permanece como un horizonte ideal de sentido. El mundo contemporáneo parece, pues, instalado en esa 'cesura dia-bálica' entre racionalidad y revelación simbólica, con la que concluía el sexto eón. Esa instalación parece ser lo más característico del régimen de ser y acontecer de la edad contemporánea. De ahí la predilección por categorías negativas tanto en la filosofía (Nada, Diferencia) como en el arte (lo siniestro, lo feo y repugnante) o en la ética (fascinación por el mal y la perversión). Incluso parecen derivarse de ellos las dos tendencias fundamentales del tiempo: la regresión a la conciencia apocalíptica (con su culto a la Revolución, sea de izquierdas o de derechas) y la instalación hedonista en el cerco del aparecer sin sentido ético u horizonte de futuro.

La edad contemporánea es, de hecho, y desde 1848, la época de 'la gran prueba del espíritu'. En cuanto tal, es tránsito hacia la séptima cate-

goría, aquella que celebra una conjugación o síntesis final de razón y simbolismo. Por ahora, esta síntesis sólo puede aparecer, no como utopía, sino como horizonte final de sentido que oriente el *ethos* y la experiencia. Y bien, este tránsito ha de recorrer, de nuevo, la determinación categorial que se ha recorrido ya en sus modulaciones simbólica y espiritual, sólo que, esta vez, referidas a esa síntesis que comparece como horizonte de la acción y del sentido. Se asiste, por tanto, a partir de 1848, a un recorrido de siete singladuras que tratan de preparar la consumación final del acontecimiento espiritual o conjugación de razón y simbolismo. Así, en una primera singladura, se indaga la matriz misma que pueda generar esta síntesis. En esa aventura descubre el espíritu su fundamento material, fundamento-abismo, que es, en relación a todo movimiento reflexivo, revelación antecedente. La figura que encarna estas raíces materiales del espíritu es Dioniso (desde Schelling a Nietzsche). Pero en el curso de esta singladura, la materia pierde el carácter sagrado y místico del romanticismo, y con Marx o Engels modula a posiciones positivistas. Esa materia, previamente amputada de su remisión a un fundamento sagrado, constituye la condición de posibilidad de la segunda singladura, caracterizada por la construcción de un mundo o ciudad adecuados a esa base material: la sociedad libre socialista y comunista. La constitución de un orden o cosmos nuevo permite una redefinición del encuentro entre la presencia y lo sagrado: un encuentro modulado desde la desesperación y la angustia de un testigo que carece de apoyaturas simbólicas o de revelaciones sagradas para acceder al cerco encerrado en sí. Se trata, pues, de plantarse en el abismo del encuentro con lo divino que sólo la fe absoluta promueve. La imposibilidad de este encuentro favorece un nuevo evangelio: la razón científico-técnica, entendida como *telos* del acontecer histórico. Se exalta la ciencia como saber redentor de la humanidad. Ahora bien, la propia ciencia irá descubriendo, poco a poco, la 'cesura dia-bálica', en forma de 'crisis de fundamentos', que la sostiene, es decir, irá tomando conciencia de la imposibilidad de conceder a la naturaleza una legislación plena y perfecta. Ello desemboca en la quinta singladura, en la cual se repliega esa revisión crítica y reflexiva en las claves lógico-lingüísticas de posibilidad. Lo cual implica redefinir lo que se entiende por ciencia, conocimiento y logos. Se abre así a una sexta etapa del recorrido en la que se trata de remitir esas claves a un fundamento último que se revela in-consciente. Renace así el simbolismo, pero por los márgenes de la conciencia racional y de la subjetividad. Ahora bien, este recorrido desvela un espíritu que se desgarrar en antinomias y no

logra alzarse a un horizonte de síntesis. Se abrirá, entonces, la séptima singladura como tentativa de conciliar razón y simbolismo por medio del arte (movimiento moderno). Pero el arte en esta época se desgarrará igualmente entre futurismo y primitivismo, o entre constructos racionales y modelos simbólicos. La síntesis de razón y simbolismo constituye, pues, una tarea difícil y compleja que comparece hoy como horizonte ideal de sentido. Pero 'horizonte ideal' no ha de asimilarse aquí a 'utopía': utopía es propiamente un sinlugar o un lugar fuera de todo lugar posible. Por el contrario, la postulación de una conjugación final de racionalidad y revelación quiere ser horizonte regulativo de conocimiento y acción. Esa síntesis constituye, pues, una incierta posibilidad histórica.

### RECAPITULACIÓN

Como hemos visto, en *La edad del espíritu*, Trías lleva a cabo una arqueología de las ideas (religiosas, filosóficas) en el seno de un 'acontecimiento espiritual' entendido como despliegue histórico de la concepción ontológica del ser del límite y del *logos* simbólico. De hecho, la historia es siempre, en sentido espiritual, relativa a la conjugación armoniosa o enlace entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, o entre la presencia sagrada y el testigo, en lo dislocado del gozne o cerco fronterizo. Y bien, esta conjugación se despliega históricamente según el modelo musical de la variación. Por un lado, el acontecimiento simbólico 'lanza conjuntamente' los dos cercos extremos en el registro religioso. Se reconoce, sin embargo, desde el principio, que cada forma religiosa, tejida alrededor de un centro de gravedad que le confiere su especificidad, y que está derivado de la ordenación de las categorías simbólicas según el modelo musical de la variación, constituye una revelación parcial del cerco hermético. Así, cada religión (por lo menos, aquellas que determinan la historia del mundo occidental) es entendida como un fragmento, siempre necesario, del hecho religioso (como totalidad), una pieza esencial de la gran revelación, aquella que presupone los distintos mensajes revelados por y en cada una de ellas. Esta gran revelación, siempre futura, postula una religión unitaria: la religión del espíritu. Dicho de otro modo: el texto va descubriendo la verdad propia y singular de cada religión, en el bien entendido que esta verdad se halla integrada en una gran narración o gran relato que ordena la historicidad de una revelación que todavía no ha tenido lugar y que podría constituir la religión (futura) de carácter mundial o uni-

versal. Esta religión, en tanto que conjugaría y sintetizaría el conjunto de esbozos fragmentarios que constituyen las religiones actualmente existentes, podría concebirse como ideal al que legítimamente puede aspirarse. De ahí que la excavación arqueológica llevada a cabo constituya un prolegómeno necesario para la determinación de una propuesta de futuro.

Sin embargo, la modernidad, el mundo histórico que sobreviene en Occidente a partir del Renacimiento, puede ser concebida como 'el tiempo de la gran ocultación' (para decirlo con una expresión procedente del chiísmo duodecimal) del simbolismo. Lo característico de esa edad consiste en el resquebrajamiento del imaginario simbólico sobre el cual se asentaba la religión tradicional (el culto, la narración mítica). El universo simbólico en el cual lo sagrado hace siempre acto de presentación en el mundo queda, así, en régimen de ocultación. Pero, positivamente, esa edad puede ser entendida como la época de la revelación de la Razón. Esta sustituye a la revelación religiosa en su capacidad para dotar de sentido al mundo, al cerco del aparecer. Y lo propio de ella es promover, desde sí, su propia revelación. Esta autorrevelación se patentiza ya en Descartes, para quien la evidencia del *cogito* despeja definitivamente la duda y confiere a la razón una pauta luminosa de verdad. En este sentido, Hegel constituye la más lúcida y cumplida demostración de esta orientación moderna. Pero a diferencia de Descartes, Hegel no se limita a generar una prueba externa, sino que promueve una aventura que conduce al sujeto, a través de diversas singladuras, a la definitiva revelación (*saber absoluto*). La consecuencia de este proceso histórico, sin embargo, como puso de manifiesto Nietzsche, es el nihilismo, ya que el *logos*, una vez pierde su referencia al ser previo de la revelación, se vuelve autorreferencial y termina por enredarse en el más completo absurdo y sinsentido.

Ahora bien, en la modernidad lo sagrado y su manifestación simbólica no queda destruido, como se pretende desde la lectura ilustrada, sino inhibido (en el sentido freudiano de la expresión). Subsiste, de hecho, en el inconsciente cultural e histórico. Y como todo lo que se inhibe acaba por reaparecer, si bien de forma desplazada. Así, a partir del Renacimiento, se produce un triple desplazamiento. En primer lugar, con el Renacimiento, se desplaza de la religión a la *magia naturalis*; con el Barroco, al alegorismo urbanístico y escénico; y, a partir del siglo XVIII, desde Baumgarten y Kant, al arte y la estética. De hecho, el romanticismo alemán constituye la radical toma de conciencia de que el arte tiene sus raíces más profundas en la religión. Por tanto, el arte, en la modernidad, viene a ser el lugar (desplazado) en el que

acontece la conjugación armónica entre el cerco del aparecer y el cerco herético.

Con el Romanticismo, pues, el espíritu va tomando conciencia del continente sumergido del simbolismo. Pero ello quiere decir que, hoy, la filosofía, si quiere rebasar el nihilismo, debe recuperar el diálogo con la existencia revelada. Será Schelling quien, después de Hegel, cuestione la posibilidad de la razón de producir desde sí su propia revelación. De hecho, llamará 'filosofía negativa' al intento de la razón por fundar su propio punto de partida. Frente a ella, la 'filosofía positiva' será aquella que se reconozca siempre segunda en relación a la positividad de un ser previamente revelado (=x). Ese ser debe denominarse, propiamente, existencia: un ser siempre 'ex-stático' respecto del *logos*. De hecho, éste sólo es capaz de conocimiento y sentido si se tensa en relación a esa existencia positiva y previa a la Razón.

Para Trías, pues, como para el último Schelling, la razón no puede autofundarse, como pretende todo el proyecto moderno desde Descartes hasta Hegel. Si acaso, sólo es posible previa identificación del ser y la nada, o previa afirmación de la identidad de la identidad y la no-identidad (Hegel). Por ello, hoy día la conjugación o síntesis armónica entre los dos cercos extremos en el cerco fronterizo sólo puede darse como síntesis espiritual de razón y simbolismo. Frente a un mundo en el que el pensamiento bascula entre un racionalismo incapaz de abrirse a las raíces simbólicas del espíritu, y una apertura simbólica que no permite trabar vínculos con el universo de la razón, Trías propone un horizonte ideal (para la acción y el conocimiento) de conjugación de racionalidad y simbolismo. Pero razón y simbolismo no significarían lo mismo que en relato histórico, sino que exigirían una modulación. Ahora, la racionalidad postulada sería aquella abierta al acontecer simbólico y a la trascendencia. Por otro, el simbolismo debería abrirse igualmente al universo de la razón. En *La edad del espíritu*, razón y simbolismo, pues, deberían espiritualizarse. Ello significa abrir un horizonte ecuménico:

"Abrir ese horizonte y determinarlo como un necesario *horizonte ideal* de nuestra experiencia, tal es la intención latente que orienta este libro. En nuestro mundo coexiste una *civilización* configurada según pautas de racionalidad, y con tendencias ecuménicas, con una dispersión de formas expresivas *culturales*, de naturaleza simbólica. Al universalismo abstracto de una razón que sólo puede generar *civilización*, pero que no alcanza a dar expresión *cultural* de la misma, responde un particularismo *cultural*, de carácter simbólico (étnico, religioso, expresivo), que reproduce en una escala dramática dicha esquizofrenia. Tal es la *cesura dia-bálica* de

nuestra vida contemporánea, que afecta y contamina nuestra experiencia, y que determina el régimen de aconteceres de nuestro presente histórico"<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Ibid. p. 673.

## CAPÍTULO SÉPTIMO

### HACIA EL SISTEMA: SER DEL LÍMITE, SIMBOLISMO Y RAZÓN FRONTERIZA.

#### INTRODUCCIÓN

Con la publicación de *La razón fronteriza*, la filosofía del límite que Trías viene elaborando desde mediados de la década de los ochenta (más concretamente: desde la publicación, en 1985, de *Los límites del mundo*) activa una nueva variación. Ya habíamos señalado que si la idea de límite (entre el mundo y lo que está más allá, sea esto lo místico, lo trascendente, lo absoluto o Dios) forma parte esencial de la tradición filosófica (Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Heidegger, Wittgenstein), sin embargo, no ha sido objeto nunca de tematización ni centro o eje de ninguna construcción teórica. La aportación triasiana a la filosofía quiere ser, en este sentido, la de pensar, no lo que está más acá o más allá del límite (como han hecho otras grandes filosofías del pasado), sino el límite mismo<sup>1</sup>. Es más, se trata de pensar el límite en términos ontológicos como 'ser del límite', entendiendo el ser como límite y el límite como el 'ser en tanto ser' de la tradición. La pretensión triasiana de radicalidad y originalidad (en algún caso, excesiva) no provendría entonces de la idea de límite (pues ésta es consustancial a la filosofía), sino de su deseo de tematizar el límite en cuanto límite. Y eso es algo sobre lo que insiste el mismo autor en repetidas ocasiones. En efecto, nuestro filósofo declara que esa 'piedra desechada' por la tradición se convierte en el pilar fundamental de su propia aventura intelectual. Y de este modo, a lo que nos invita a través de sus textos, y desde ellos, es a hacer la experiencia de los límites del lenguaje, del mundo y de la razón moderna, para abrirnos al más allá del límite, pero sin que el límite mismo quede anulado. Tal anulación fue el sueño de una razón que se quiso infinita, como fue el caso de la razón moderna y su volun-

---

<sup>1</sup> "La novedad de esta filosofía del límite estriba en pensar en ese espacio del límite... De hecho, el límite es, en la tradición filosófica, una 'piedra desechada' por tradiciones de pensamiento como el trascendentalismo kantiano y neokantiano, o el idealismo de Schelling y Hegel, o las filosofías de la existencia de Heidegger o Jaspers, o las filosofías del 'giro lingüístico' ya en el primer Wittgenstein, pero también en las tradiciones diferencialistas o deconstructivistas. El límite aparece aquí y allá; pero nunca en el centro mismo de la orientación filosófica. Y desde luego nunca es pensado como se trata de pensar aquí, en términos ontológicos y topológicos radicales". E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 281.

tad faústica por trascender todo límite. Pero hoy día sabemos que ese 'sueño de la razón' ha acabado por convertirse en una razón totalitaria.

Es preciso, pues, recrear la razón ilustrada y su énfasis en la idea de límite, así como su capacidad por dialogar con sus propias sombras. *La razón fronteriza* pretende satisfacer este reto del mundo contemporáneo, no asumido, según nuestro autor, por ninguna de las filosofías actuales. Ahora bien, dentro de la propia trayectoria triasiana, este texto imprime una (nueva) variación a su filosofía del límite. Con ello se quiere dar a entender que no sólo avanza en determinados aspectos de su proyecto lógico, explicitado en *Lógica del límite*, sino que, al mismo tiempo, integra los resultados de sus obras anteriores. Este texto se autoconcibe, así, como acorde conclusivo de la trilogía ontológica que *Lógica del límite* iniciara, y en la que nuestro autor se debate con los principios de una nueva ontología: la ontología del límite<sup>2</sup>.

## EXPERIENCIA FILOSÓFICA Y ONTOLOGÍA DEL LÍMITE

### 1

¿Qué es lo que pone en marcha la reflexión filosófica? O ¿qué es lo que impele al fronterizo a ejercer una actividad tan particular como la filosofía? Se supone que el comienzo, en filosofía, constituye un problema teórico de primera magnitud. Ese dato del comienzo no puede ser arbitrario ni azaroso. Tampoco un concepto a priori previo a la experiencia. De lo contrario, la reflexión incurriría en la abstracción vacía e inane. Quizás, ese dato del comienzo puede aclararse si nos referimos a la filosofía como experiencia.

Trías es bien griego (platónico, aristotélico) a este respecto: la filosofía tiene su origen en la admiración y el asombro. Antes de ser un producto de la razón, la filosofía se da como experiencia admirativa. Pero asombro y admiración, ¿de qué? Trías responde: del puro hecho de existir, de hallarse puesto en el ser. Lo asombroso es, pues, existir: un existir que se registra como dato empírico incuestionable. Y tal existencia es registrada por el fronterizo, primero, de forma afectiva y pasional, a través de la admiración y el asombro. Estas emociones tienen, sin embargo, su transcripción lingüística en los signos de admiración. Sólo que éstos se transforman espontáneamente

---

<sup>2</sup> "Este libro es, dentro de mi propia obra, una verdadera 'piedra angular' sobre la cual ésta debe sustentarse. En él someto a mi *filosofía del límite* a su prueba decisiva, la prueba propiamente crítica, la que puede darle verdadera 'carta de ciudadanía' filosófica. En él pongo a prueba, en el sentido kantiano del término 'crítica', a un nuevo concepto de razón correspondiente a mi propia filosofía: lo que a lo largo del libro voy llamando *razón fronteriza*, o razón referida al concepto ontológico de *ser del límite*". Ibid., p. 423, prop. XIX, 1.



en los de interrogación. O dicho de otro modo: la admiración ante el hecho de existir genera desde sí una serie de interrogantes filosóficos que la reflexión trata de responder, si bien siempre de forma trágica y problemática. Se advierte en todos los casos un límite que insiste y persiste sin que pueda ser 'superado' (de ahí su contraposición a Hegel). De hecho, lenguaje y escritura son los efectos de esta disposición esencial del fronterizo o habitante de la frontera<sup>3</sup>, disposición que brota en el mismo momento en que la razón advierte 'fuera de sí' un dato que ella no puede 'poner'. En este sentido, ese dato existencial se abre al orden inteligible siempre y cuando se vea remitido a una frontera constitutiva, al límite que la determina.

Abrirse al orden inteligible significa, antes de nada, responder a una serie de interrogantes filosóficos que la admiración y el asombro por el puro hecho de existir suscita en el fronterizo. Estas preguntas filosóficas son fundamentalmente tres. En primer lugar, ¿por qué ser y no, más bien, nada? La reflexión que trata de responder este interrogante advierte un límite inflexible que escinde y separa el ser de la nada. O bien, presenta como única respuesta posible un límite limitante contra el cual se estrella toda voluntad de conocimiento. Luego lo único que se descubre como respuesta al porqué de la existencia es un límite que la delimita como hecho irrefutable frente al continente de la nada.

Pero esta pregunta de carácter ontológico se prolonga en otra de la misma importancia: ¿por qué razón y no, más bien, sinrazón? O ¿por qué sentido y no, más bien, sinsentido o absurdo? La reflexión filosófica advierte en este caso un límite que escinde la razón de la sinrazón. O bien, presenta un límite inflexible que distancia el sentido del sinsentido o el absurdo. Así, si la existencia se ve asediada por la amenaza de la nada, la razón lo está por la sinrazón. Luego, ese límite con el que aquella tropieza por doquier ha de ser propiamente el objeto de reflexión de la filosofía. Sólo que la filosofía triasiana considera ese límite como el 'ser en tanto que ser' de la tradición. De hecho, la tercera pregunta filosófica fundamental que el asombro y la admiración por el hecho de existir suscita viene a ser la siguiente: ¿cuál es la esencia de ese ser del límite que se advierte en el comienzo mismo de la reflexión filosófica? Del dato puro de la existencia (con límite incorporado), la

---

<sup>3</sup> "Se habla y se escribe por razón de que ese límite impone, con el asombro, las preguntas a las que trazos y usos verbales intentan dar cumplida respuesta. Respuesta que obviamente revierte en el propio ámbito y lugar en el cual tal existencia se despliega". *Ibíd.* p. 37. Se podría decir, a propósito de esos trazos verbales y de escritura que promueve ese límite, que son auténticos *trazos del eros* (Ángel Gabilondo).

reflexión pasa a la pregunta por su esencia. Es decir, el nudo de la filosofía del límite se juega en el recorrido que del ser del límite nos conduce a la determinación de su esencia. De hecho, lo que se funda así es un camino o método: el método de la razón fronteriza.

## 2

En definitiva, la experiencia filosófica puede proporcionar el dato inaugural del comienzo de la reflexión. El comienzo en filosofía, constituye un problema de primera magnitud, ya lo hemos visto antes, en razón de que "en él debe asignarse tema y objeto al discurso que en la exposición filosófica se inicia; y con ella también sentido y dirección al curso que, a partir de esa elección primera, tomará necesariamente el discurso filosófico"<sup>4</sup>. ¿Dónde encontrar, pues, ese dato? En la experiencia. De hecho, como sabe el autor desde el *Tratado de la pasión*, toda filosofía que se precie es siempre filosofía de la experiencia. Y lo propio de la experiencia es que en ella los datos son hallados, es decir, no se infieren ni se deducen de la productividad del pensamiento. Éste se halla inmerso en él antes de iniciar su marcha reflexiva. Y bien, a ese dato del comienzo, Trías lo llama 'existencia'. Y el fronterizo la registra, originariamente, de forma afectiva y pasional, a través de la admiración y asombro, emociones que producen y generan una serie de interrogantes filosóficos radicales, que, a su vez, hacen del fronterizo un existente atravesado por *eros*. Esos interrogantes tratarán de ser esclarecidos por la reflexión filosófica (alzada a los límites del mundo). Y cabe decir, por ello, que la filosofía del límite que Trías está elaborando tiene como tarea la determinación de ese límite que comparece en el inicio de la reflexión. Esta filosofía se organiza en torno a un triángulo ontológico.

## EL TRIÁNGULO ONTOLÓGICO.

### 1

La ontología del límite se organiza en torno a un triángulo ontológico cuyos vértices vienen a ser: 1) la concepción del ser como 'ser del límite'; 2) la determinación del logos que a ese 'ser del límite' 'co-rresponde' como 'razón fronteriza'; y 3) la formación de símbolos como modo lógico de colonizar el suplemento de misterio que la postulación del límite exige. Este triángulo ontológico constituye, sin embargo, el despliegue de un proyecto

---

<sup>4</sup> Ibid. p. 30.

filosófico que Trías sintetiza con la noción de 'espíritu'. De hecho, espíritu, en sentido triasiano, viene a ser la postulada conjugación de 'razón fronteriza' y de símbolo, o el acoplamiento de símbolo (revelación del misterio) y 'razón fronteriza', en el que ésta se abre al diálogo con el símbolo y éste se abre a aquélla para su esclarecimiento racional (que en el símbolo es siempre potencial).

## 2

El vértice superior de este triángulo ontológico viene representado por la concepción del ser como 'ser del límite'. Este 'ser del límite' se advierte en un dato que la razón 'acoge' desde el comienzo mismo de su ejercicio, y ello en el sentido de que no puede ser inferido, deducido ni producido por el pensamiento<sup>5</sup>. Por el contrario, es algo con lo que tropieza la razón en el mismo acto por el que, acogiéndolo, se reconoce como razón limitada, o razón fronteriza. Tal dato inaugural es la existencia. Y lo específico de este dato inaugural es que tiene un límite incorporado, o que está atravesado por un límite. Y ¿cómo se advierte ese límite? En el hecho de que esa existencia aparece como una existencia en exilio y éxodo, es decir, expulsada de su propio fundamento (entendido como las causas o las condiciones que determinaron su surgimiento en el cerco del aparecer). De hecho, si preguntamos por el fundamento de esa existencia nos encontramos siempre con un límite. La existencia descubre, pues, el límite como fundamento paradójico (o fundamento-en-falta) de ese existir. El límite es, pues, fundamento de que haya existir en razón de su condición de límite entre el ser y el no-ser. Sólo que Trías eleva ese límite a rango ontológico.

El texto aclara primeramente el ambiguo significado de esta expresión. 'Ser del límite' podría entenderse, por un lado, como '*ser del límite*'. En tal caso, se nos indicaría que el ser se hallaría en relación intrínseca con el límite. Se trataría, por ello, de saber el sentido de ser que le corresponde. Pero también podría interpretarse como '*ser del límite*', en cuyo caso se concebiría el límite como el ser mismo o el ser *en cuanto* ser de la tradición. Para Trías, sin embargo, la idea filosófica de 'ser del límite' ha de sintetizar tanto el sen-

---

<sup>5</sup> Como se hace evidente, la oposición al idealismo hegeliano es, en este punto, frontal. Para Trías, la razón, de ningún modo, puede engendrar desde sí, a través de su aparato categorial, la realidad misma, como, según sus propios análisis, pretende la *Ciencia de la lógica* hegeliana. El límite triasiano es un límite 'real', no 'lógico' (inmanente a la propia Razón), lo cual revela a la razón su naturaleza radicalmente limítrofe. Ese límite no puede ser superado nunca, sino que insiste y persiste en su condición real. La razón puede constituirse en razón en virtud de ese 'encuentro' con el dato (*factum*) de la existencia.

tido subjetivo como el objetivo del genitivo, es decir, ha de ser entendida como 'ser *del* límite': intersección de los significados anteriormente expuestos<sup>6</sup>. Esto quiere decir que el sentido de ser que corresponde al límite viene a ser, a fin de cuentas, el ser en tanto que ser de la tradición, del que derivan, como proyecciones suyas, el ser del cerco del aparecer y el ser del cerco hermético.

### 3

En segundo lugar, a este ser del límite le co-responde un modelo de razón o logos al que Trías llama 'razón fronteriza'. 'Corresponder' quiere decir aquí: hacerse cargo del límite y mostrarlo en la medida en que brota de él, o que hunde sus raíces en ese espacio limítrofe. Y bien, en líneas generales, por 'razón fronteriza' debe entenderse una racionalidad que descubre su propia limitación en la imposibilidad radical de generar desde sí, desde su propio ejercicio racional, el dato mismo del comienzo de la reflexión. La razón fronteriza es, pues, aquella que encuentra en el comienzo un dato que ella misma no puede producir: la existencia. La razón advierte en ese dato empírico del comienzo un límite limitante. Esa razón, por tanto, se halla afectada por un límite real que la instituye como 'razón fronteriza'. Y se tratará entonces de mostrar la trama categorial que a esa razón fronteriza corresponde, es decir, el conjunto de categorías que desde esa razón permiten referirse a ese ser del límite del dato inaugural.

Ahora bien, el límite no solamente es límite limitante, ya que tiene carácter bifronte o jánico. Por esta razón, ha de ser concebido también positivamente como espacio susceptible de ser habitado, cuyo rasgo principal consiste en conjugar y unificar (siempre de forma precaria) aquello mismo de lo que es límite. Sólo que el despliegue de esta naturaleza positiva y afirmativa del límite es posible únicamente en virtud del símbolo. De hecho, la razón fronteriza se prolonga en la formación de símbolos como único modo, indirecto y analógico, de acceso al cerco hermético que el límite proyecta hacia fuera, y que constituye lo enigmático y arcano, el misterio, lo sagrado. Estas formas simbólicas son, propiamente, el arte y la religión. Estas formaciones constituyen la exposición simbólica de lo indecible e impensable que se halla más allá del límite. Lo propio de la aventura triásiana es concebir ese resto o suplemento ontológico como 'referencia'. Sólo que si el arte efectúa

---

<sup>6</sup> Trías jugó anteriormente, como vimos en el capítulo quinto, con los dos sentidos de la expresión *Lógica del límite*. En *La Razón fronteriza* lo hace con la expresión 'ser del límite'. Por otra parte, creemos ver en la duplicidad de esta idea la razón de que la filosofía del límite bascule entre la ontología y la topología.

esa exposición mediante la formalización del cerco del aparecer en la que la referencia al cerco hermético es de naturaleza metonímica, la religión, en cambio, a través del relato mítico y el culto, lo lleva a cabo con referencia expresa a lo allende el límite, es decir, revelando el misterio o el cerco de lo sagrado en cuanto tal, aun cuando de forma siempre fragmentaria y parcial, manteniendo, en cualquier caso, el carácter misterioso y replegado del cerco hermético.

Ahora bien, si el arte y la religión, en tanto formas simbólicas que formalizan, de manera indirecta y analógica, el cerco del aparecer (arte) o el sustrato inaccesible (religión), fueron abordados ya, respectivamente, en *Lógica del límite* y *La edad del espíritu*, la filosofía, que ya había sido objeto de reflexión en el primero de los textos citados, recibe ahora una nueva orientación que enriquece lo formulado entonces al recoger los avances obtenidos en las obras posteriores. *La razón fronteriza* se presenta, por ello, como un libro de filosofía pura. En él se recrean las categorías simbólicas ensayadas ya en *La edad del espíritu* en clave ontológica con objeto de promover, no una teoría de lo sagrado (como en este último libro) sino una teoría del conocimiento (siempre que entendamos este concepto más allá de los límites de una epistemología científica), y de un conocimiento verdadero. Por conocimiento verdadero habremos de entender el conocimiento que tiene como tema y objeto el ser del límite. Sólo que esta teoría se pone a prueba a sí misma mediante la promoción de un engranaje categorial concebido como 'crítica de la razón fronteriza', que constituye, sin duda alguna, la aportación teórica central de esta obra. De hecho, como afirma el autor en varias ocasiones, la doctrina de las categorías compone el *órganon* o *ars magna* (por decirlo con los términos de Ramón Llul) de la filosofía del límite. Para Trías, en virtud de esta crítica, se puede recrear el concepto ilustrado de razón de manera que sea válida para nuestro tiempo, acreditándose por su capacidad de tramar diálogo con las sombras que verdaderamente la retan y ponen a prueba.

4

Para Trías, como veremos al final de la exposición, lo propio de la razón fronteriza que en este texto se explora es el permanente diálogo con las artes y la religión en tanto que formas simbólicas, entendiendo por símbolo la revelación del cerco hermético (lo sagrado, lo arcano) en el cerco del aparecer. La razón es concebida como una razón 'ex-tática' que, consciente de sus límites, 'sale de sí' para tramar diálogo con aquellos 'lugares' en los

que acontece la revelación del cerco hermético. Lo propio de esta razón (fronteriza) consiste, pues, en una constante apertura a estas formas simbólicas, tratando de esclarecerlas de forma racional (pues la racionalidad del símbolo es potencial). Lo que en arte y religión comparece de modo inmediato y de forma a medias reflexiva, puede llegar a ser objeto de reflexión racional a través de la filosofía, pero de una filosofía que presenta como propuesta una razón fronteriza abierta al espacio simbólico artístico y religioso. Y ello, sólo en la medida en que arte y religión reconocen igualmente la necesidad de la razón filosófica para su propio esclarecimiento racional. La razón (fronteriza) se abre al símbolo y el símbolo (arte, religión) se abre a la reflexión racional para indagar estructuras de la existencia<sup>7</sup>. Lo que resulta de esta síntesis (inestable) de razón fronteriza y forma simbólica es el 'espíritu', "siendo éste el propio fronterizo en su condición de inteligencia abierta a lo simbólico, o en su condición de forjador de símbolos que proporcionan datos reveladores respecto a las interrogaciones fronterizas que la razón formula en y desde su situación de frontera"<sup>8</sup>. Esta mediación de razón fronteriza y símbolo sería, sin embargo, tanto un referente ético de futuro como un norte u oriente (escatológico) en relación a toda iniciativa histórica, alternativos a las ideas que la modernidad fue trazando y proponiendo (el 'superhombre' nietzscheano, el 'hombre nuevo' marxista o el '*Dasein* en estado de resuelto' del existencialismo heideggeriano).

Analicemos ahora los tres vértices del triángulo ontológico de la filosofía del límite: a) ser del límite; b) razón fronteriza; c) símbolo. Sólo entonces podremos determinar la propuesta triasiana de futuro y el concepto de espíritu.

---

<sup>7</sup> Ricoeur mismo ha dado pie para destacar que "todos los símbolos de la culpa, la desviación, la errancia, la cautividad -todos los mitos- hablar de la situación del ser del hombre en el mundo. La tarea es, entonces, partiendo de los símbolos, elaborar conceptos existenciales, lo que significa no solamente estructuras de reflexión, sino estructuras de existencia, ya que la existencia es el ser del hombre". Beatriz Melano Couch, "Simbolismo e interpretación filosófica", en VVAA. *Paul Ricoeur. Del existencialismo a la filosofía del lenguaje*, Docencia, Buenos Aires, 1983, pp. 37-52, p. 39. Citado en A. Gabilondo, *Trazos del eros*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 335. Naturalmente, en Trias el símbolo hay que entenderlo en términos ontológicos. De ahí que de la síntesis de simbolismo y razón resulte la idea de 'espíritu'.

<sup>8</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 95.

## A) SER DEL LÍMITE

### 1

El concepto de límite está intrínsecamente unido al problema del comienzo mismo de la reflexión filosófica. Éste ha de ser siempre, como corresponde a toda filosofía de la experiencia, encontrado o hallado. De hecho, lo propio de la experiencia es que en ella los datos son encontrados, no se infieren o deducen de la productividad del pensamiento. Ese dato inicial es la existencia. Sólo que este dato tiene incrustado en sí un límite que se revela como imposibilidad de alcanzar el fundamento. La existencia ha de entenderse como ser puesto expulsado de su fundamento (causas o condiciones que originaron, una vez, su surgimiento). Ese límite ha de ser leído, para Trías, ontológicamente. El dato del comienzo, la existencia en exilio y éxodo, descubre, pues, el ser del límite. O dicho de otra forma: la existencia viene a ser el dato empírico experimentable del ser del límite.

### 2

El dato del comienzo es, pues, la existencia en exilio y éxodo, con toda la 'brutalidad' positiva y fáctica que ello supone. La existencia es el dato indiscutible del comienzo de la filosofía, aquel dato con el que tropieza la razón y que ésta no puede en ningún modo deducir ni inferir de su propio ejercicio. 'Existencia' significa propiamente ser absolutamente puesto. Y en virtud de este *factum* que la razón encuentra, ésta reconoce su naturaleza limitada y fronteriza. De hecho, el primer sentido del límite es, precisamente, el límite, gozne o hiato que se abre entre la razón (que entonces se reconoce 'fronteriza') y el dato ineludible del comienzo de la reflexión filosófica: la existencia. Por tanto, si ello es así, cabe pensar que, porque hay límite, hay razón (fronteriza). O que si la razón se encuentra siempre en su ejercicio con el límite, es porque éste es aquello que hace posible que haya tal cosa como 'razón'. Hay sentido e inteligibilidad en la medida en que la razón se ve remitida a un límite contra el cual se estrellan sus ansias de conocimiento.

Pero el límite se dice también de la 'existencia' con la que tropieza la razón en el comienzo de la reflexión filosófica, en el sentido de que se halla incrustado en ella. Existente significa 'ex-sistir' fuera de sus causas o expulsado del fundamento y de las condiciones que determinaron y decidieron su surgimiento. El existente mismo incorpora, así pues, un límite entre lo que aparece y lo que se cierra en sí. La existencia queda determinada entonces como existencia en exilio y éxodo, ya que al preguntar por su funda-

mento, esa existencia tropieza con un límite inexorable e insuperable que impide que aquél pueda ser conocido. Un límite estricto se interpone entre la existencia y sus causas, condiciones o fundamento que motivaron su surgimiento en el cerco del aparecer. Luego lo que comparece como dato inaugural es una existencia que remite a un límite in-superable, o que tiene en ese límite su determinación esencial. De hecho, esa relación entre la existencia y el límite, no sólo constituye el punto de arranque de la reflexión filosófica, sino que es aquello que posibilita el preguntar filosófico y abre la posibilidad de la comprensión. Por tanto, el límite que delimita nuestra capacidad de conocer fundando la posibilidad de la filosofía, halla su fundamento ontológico en el límite en tanto que fundamento-en-falta del 'ex-sistente', que comparece como ser expulsado de la causa o fundamento: como existencia en exilio y éxodo. A esta condición del existente, Trías la llama, con Heidegger, 'caída'. De hecho, para Trías, la caída determina la condición de la existencia en exilio y éxodo. Pero, como más adelante veremos, el existente puede remontar esa caída y alzarse a los límites del mundo.

Más allá de este límite, y por presión de éste sobre el ex-sistente, se revela un remanente de misterio que exige retroceder a ese fundamento (en falta) que hace posible la existencia como existencia en exilio y éxodo. Se hace necesario, pues, retrotraernos a ese fundamento previo y matricial, condición de que haya algo así como un 'mundo'. De hecho, ese fundamento expulsa de sí, por razones incognoscibles, algo que comparece como existencia en el cerco del aparecer. Ese fundamento previo y fundacional es propiamente un fundamento-en-falta. Fundamento-en-falta quiere decir: la existencia se experimenta como puro efecto descolgado de su causa, como ser expulsado de un fundamento estable. Esta expulsión hace del existente un ser sujetado al límite. Y esta situación se reconoce en su condición mortal y vulnerable; en su finitud (con la muerte como límite infranqueable) y en la ignorancia relativa al sentido mismo de su surgimiento en el cerco del aparecer. Míticamente, puede describirse como la de ser caído (¿por efecto del mal, o de alguna mala elección?) en el exilio y el éxodo de la existencia. De hecho, la caída es la condición en la que el fronterizo se encuentra sin haberlo deseado ni decidido. Y ese faltar en el origen que le caracteriza como tal se complementa con un faltar en el fin. Así pues, cabe decir que la positividad de la existencia circula entre un fundamento-en-falta y una finalidad-sin-fin. De hecho, "la existencia es pura positividad descolgada entre su fundamento en quiebra y



una finalidad que no es propiamente fin"<sup>9</sup>. Cabe preguntarse, en este sentido, por los modos posibles de responder (que es ya un co-rresponder) a esa situación de partida. En ese alzado al límite que le presiona se juega la libertad del fronterizo. Pero todo ello es, más bien, tarea propia de una ética fronteriza.

### 3

Antes de centrarnos en esta posible ética fronteriza, detengámonos en el límite que comparece en el intersticio entre la existencia y el fundamento-en-falta, y que determina una existencia remitida a él (el dato inaugural) y una razón fronteriza. Y bien, ese límite ese concebido en la filosofía del límite como el ser mismo: funda desde sí tanto el carácter limítrofe y fronterizo de la razón como la naturaleza también limítrofe del dato real del comienzo (la existencia). De hecho, el límite es siempre un espacio relativo a dos ámbitos asimétricos que él mismo genera: uno de ellos sería el cerco del aparecer, 'mundo' o cerco de toda nuestra experiencia posible, susceptible de ser conocido; el otro sería el cerco de lo sagrado, del misterio, del cual no hay experiencia inmediata (por lo que no puede ser conocido), pero que exige ser pensado. En efecto, para Trías, si se quiere dar razón de la experiencia, el cerco hermético ha de postularse necesariamente como una insoslayable referencia sin la cual la naturaleza del límite se derrumba<sup>10</sup>. Como sabía Kant, hay 'cosas' (=x) que no pueden ser 'conocidas', pero que deben ser 'pensadas'. El límite debe contar con ambos cercos si quiere realizarse como límite. Pero en el bien entendido que tanto uno como otro son proyecciones (asimétricas) del límite o cerco fronterizo.

Ahora bien, si el cerco del aparecer constituye nuestro mundo, del cerco hermético podemos hablar en la medida en que se revela. A la revelación del cerco hermético (lo sagrado, el misterio) en el cerco del aparecer, Trías lo llama símbolo. De hecho, 'símbolo' significa, propiamente, revelación de lo sagrado o irrupción del cerco hermético en el cerco del aparecer. Esta irrupción remite, para su plena inteligibilidad, a eso oculto y encerrado en sí que rehuye toda comparecencia y de lo cual no puede saberse nada en virtud de la naturaleza limitante del límite. Pero por medio de esta experiencia (simbólica), el límite adquiere un carácter positivo y afirmativo que ha de ser reivindicado frente a la concepción hegeliana del límite (como pura unión de

---

<sup>9</sup> Ibid. p. 43.

<sup>10</sup> "El asumir esa sombra como *referencia* es, quizás, lo más característico de mi meditación sobre el límite". Ibid. p. 405.

*algo* y su negación). Límite y símbolo son dos conceptos intrínsecamente unidos. Sólo que el límite no ha de ser ahora concebido como pura barrera o 'semáforo en rojo', sino como espacio positivo de conjunción entre los dos cercos separados. Y bien, para Trías, existen dos formas de revelación simbólica: la configuración estética del mundo (arte) y la revelación de lo sagrado (religión). El símbolo, en sus dos formas, arte y religión (relatos míticos, ceremonia ritual-cultural), da cuenta del ser del límite y permite un acceso indirecto y analógico al cerco de lo encerrado en sí. En virtud del símbolo, el límite se revela como espacio fronterizo que une los dos cercos escindidos: el cerco del aparecer y el cerco hermético. No obstante, estas formas necesitan de una razón filosófica, concebida como razón fronteriza, para su propio esclarecimiento racional (pues la racionalidad del símbolo es siempre potencial). Este esclarecimiento consiste esencialmente en la promoción de conceptos de naturaleza limítrofe. Trías promueve, pues, un diálogo abierto de la razón y el simbolismo. En él, la filosofía puede hallar una fuente especialmente apta para descubrir la naturaleza y esencia de la existencia en exilio y éxodo<sup>11</sup>.

El símbolo, sin embargo, tiene siempre un remanente o resto de naturaleza mística que lo religa al cerco hermético. Ese remanente ontológico 'inconcebible' es precisamente aquello que lo distingue de la alegoría. De hecho, la alegoría agota su ser en su significado racional, o no remite más allá de lo inteligible. Por esta razón, el símbolo es la forma lógica que corresponde al límite, el logos que trata de unificar y conjugar lo que la 'cesura dialéctica' escinde.

#### 4

El límite viene a ser, por consiguiente, un concepto bifronte o de naturaleza jánica. Es, por un lado, barrera y 'semáforo en rojo' para la comprensión racional. Pero también espacio positivo de conjunción 'simbólica' que comunica el cerco del aparecer con el cerco hermético. Con otras palabras: el límite es, por un lado, límite limitante pero, por otro, ámbito mediador y hermenéutico (aunque siempre inestable y problemático). En este último sentido, el límite tiene un rendimiento ético: acceder al límite significa, para el fronterizo, alzarse de su 'caída' en el cerco del aparecer, en virtud de

---

<sup>11</sup> "Pero de hecho la filosofía tiene en el acontecer simbólico, y en las revelaciones artísticas y religiosas que en él tienen lugar, un campo estratégico particularmente apto para revelar la naturaleza y esencia de la existencia exiliada, o de la vida en éxodo que se ofrece como dato de experiencia en la coyuntura del comienzo; es decir, en esa existencia que exige la referencia esencial, recíproca y reflexiva, de ser y límite". *Ibíd.* pp. 56-57.

una escucha receptiva del imperativo ético (o 'voz de la conciencia'), adecuando y ajustando, de este modo, su ser a su propia naturaleza fronteriza. El límite viene a ser, entonces, espacio de liberación, o ámbito en el que juega su libertad el habitante de la frontera. En el límite, el fronterizo se halla presionado por una voz que le interpela a ser eso que potencialmente ya es: habitante de la frontera. Y el movimiento de alzado hacia el límite constituye la respuesta libre que el fronterizo puede dar.

El hombre debe ser re-pensado como aquel ser que puede hacerse cargo de la verdad del ser del límite. En ese alzado, el hombre alcanza la condición de fronterizo, condición que, sin embargo, ya posee potencialmente. Ahora bien, el hombre puede, o no, encarnar o materializar ese ajuste entre su propia inteligencia (límitrofe) y lo que él mismo ya es: habitante de la frontera. No obstante, promoviendo ese ajuste el fronterizo ejercita su propia libertad. De hecho, "ser libre significa ser responsable. Y eso significa ser capaz de responder a la *llamada* ética. La cual propone al hombre adecuar su existencia a eso que constituye su esencia: llegar a ser habitante de la frontera"<sup>12</sup>. Así pues, para Trías, la libertad constituye la capacidad de responder y co-responder a la presión del límite, mediada por la llamada de la 'voz de la conciencia' o imperativo categórico. La dilucidación de esta importante cuestión es tarea de una ética fronteriza.

En cualquier caso, la interpelación del límite se traduce en un doble imperativo: por un lado, el de desprenderse del fundamento matricial que impide al sujeto alzarse a la condición fronteriza; y por otro, el de habitar el límite del mundo sin querer rebasarlo, dejando vacío el lugar de allende el límite. Se trata, en consecuencia, de promover el justo ajuste de la existencia en exilio y éxodo con lo que potencialmente ya es: habitante de la frontera. Se instituye, así, la posibilidad de una vida cívica y política fronteriza.

## 5

El límite viene a ser, pues, lugar crítico en donde se juega el alzado de la situación originaria de caída en la existencia (en exilio y éxodo) por parte del fronterizo. Es decir, en el límite se juega la posibilidad de libertad del sujeto, al constituirse en ámbito de elección relativa a un cruce de caminos. El límite, en efecto, abre dos vías: una de ellas conduce a la sustancialización del núcleo subjetivo de la identidad. El 'yo' se cierra entonces sobre sí mismo y se constituye en fundamento de su propia existencia. Al de-

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 414, prop. XIII, 5.

cidirse por la ruta del 'sujeto sustancial', el fronterizo transmuta su condición de fronterizo por la de sujeto sujetado al cerco del aparecer y al límite limitante. De hecho, se da la ironía trágica de que esa subjetividad que se postula fundamento de la existencia es la que reduce la naturaleza jánica del límite a mero límite limitante.

El otro camino que se le abre al fronterizo es la apertura al límite como límite, es decir, una 'des-potenciación' del núcleo de la subjetividad en la medida que el fronterizo asume su naturaleza escindida en virtud del límite que lo atraviesa. El fronterizo viene a adecuarse, pues, a su condición de tal, sujeto sujetado a un fundamento-en-falta que lo sostiene y aguanta. De ahí que en la voluntad de ser sujeto enroscado en sí mismo pueda verse una expresa voluntad de suturar esa herida instalada en el centro de la propia subjetividad, de la propia existencia. Y se da el caso que, si el sujeto lleva a cabo la 'des-potenciación' de su subjetividad, se abre al límite, no sólo en su condición de límite limitante, sino como espacio de libertad. "El ser libre es fronterizo: aquel ser que asume su situación de frontera en su plena positividad afirmativa, como límite que a la vez restringe y libera"<sup>13</sup>. Esto sólo puede comprenderse si sabemos que, para Trías, la libertad no debe concebirse como 'autodeterminación' del sujeto (tal y como propone la modernidad) sino como libre responder o 'co-responder' a una 'llamada' ética que se da como imperativo (imperativo fronterizo).

Ahora bien, la modernidad, desde Descartes a Hegel, es aquella época que tiende a la sustantivación del núcleo 'yoico' de identidad, o a la conversión del fronterizo en 'sujeto'. Esta transformación es, pues, correlativa, al olvido de la condición fronteriza del fronterizo. Pero asumir la condición fronteriza de éste es asumir su condición espiritual, ya que el espíritu es el propio fronterizo cuya inteligencia o razón se abre al acontecer simbólico. El espíritu es, de hecho, una síntesis entre razón fronteriza y mediación simbólica. Y en su implantación en el mundo como acontecimiento histórico, tal condición fundaría una nueva época prevista ya por Joaquín di Fiore: la edad del espíritu. Pero esta edad no puede hacerse nunca 'presente' en el acontecer histórico. Su plena realización debe concebirse, en efecto, como una referencia escatológica de un futuro constitutivo, es decir, de un futuro que es, respecto de todo presente, siempre futuro. De hecho, el espíritu, en la explicación cristiana, es aquello que se oculta o que jamás puede encarnarse, pero que, desde su ocultación, puede iluminar y dar sentido al presente. Dicha

---

<sup>13</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 88..

'edad del espíritu', desde su referencia escatológica, puede dar, entonces, oriente a nuestro conocimiento y devenir guía de acción histórica. Como se mostrará más adelante, todo ello exige pensar los tres éxtasis del tiempo en la unidad de su experiencia y en su plena diferencialidad.

6

Una vez determinada la 'existencia' como el dato experimentable de lo que puede conceptuarse como 'ser del límite', la filosofía debe preguntarse por la esencia o *quiddidad* de ese ser<sup>14</sup>. Si el límite que origina la reflexión es un límite real (a diferencia del 'límite' hegeliano, un límite interno al propio *logos* y que, por esta razón, éste puede 'superar'), la reflexión se gira hacia ese dato para determinar su esencia. Si el límite es lo real, la reflexión filosófica es lo ideal<sup>15</sup>. Se trata, por tanto, de preguntarnos por la *esencia* del 'hecho' (*factum*) de existir. Del plano 'irreflexivo' del dato inicial ('la existencia en exilio y éxodo'), hay que transitar ahora a su *reflexividad esencial*, "ya que esencia es reflexión. O mejor auto-reflexión. En este punto lleva toda la razón Hegel al concebir la esencia como auto-reflexión"<sup>16</sup>. Sólo que, frente a Hegel, para nuestro autor no se puede hablar de esencia sin una remisión al límite como categoría reflexiva. De hecho, se trata de cercar la esencia del ser del límite a través de lo que el propio concepto de límite revela, es decir, su carácter de límite, a la vez, *limitante* y *hermenéutico*. Ese límite, real, impide a la reflexión transigir con aquella otra determinación hegeliana de la esencia como reflexión que 'pone' o 'establece' lo que ella misma presupone. De hecho, Hegel argumenta, según el autor, que la existencia de la 'doctrina del ser' se muta, al acceder a la 'doctrina de la esencia', en determinación que la reflexión 'pone'<sup>17</sup>. Y éste es el punto absolutamente innegociable con la lógica

---

<sup>14</sup> "Esa investigación de la *esencia* del ser del límite es, como veremos, un pasaje muy relevante de toda esta investigación del haber categorial de la razón fronteriza". *Ibíd.* p. 26.

<sup>15</sup> Se recrea aquí la concepción schellingiana de la filosofía como ideal-realismo o real-idealismo.

<sup>16</sup> *Ibíd.* p. 285.

<sup>17</sup> El intento hegeliano consiste, pues, en mostrar cómo aquello que la reflexión (ponente) 'pre-supone' es eso que ella misma 'pone'. He ahí, según Trías, el auténtico núcleo teórico de toda la lógica de Hegel. Por tanto, para Trías, la esencia siempre va referida al ser del límite como dato positivo y real del comienzo de la reflexión, algo, en consecuencia, 'puesto' 'antes' de que la razón fronteriza se haga cargo de él. Lo que sí pone la reflexión es la esencia de ese ser del límite que realmente comparece al principio de la reflexión filosófica. Esas 'esencialidades' (si cabe hablar al modo hegeliano) vienen a ser las operaciones *ad intra* (potencias conjuntiva y disyuntiva, así como su relación de conflicto y juego) y *ad extra* (la exposición del límite en tres cercos: el cerco del aparecer, el cerco fronterizo y el cerco hermético). O dicho de otro modo: la esencia del ser del límite 'pone' las dos potencias constitutivas de su

hegeliana. En efecto, a la pregunta por la esencia de la existencia, o por el *qué sea* el dato del comienzo, Trías responde: el ser del límite. Pero este ser del límite existe más allá de toda determinación categorial, precisamente como límite entre lo categorial y lo trascendental. Es decir, el ser del límite no es 'algo' que la reflexión pone, sino, por el contrario, aquello con lo que ésta tropieza en el inicio. Ahora se trata, sin embargo, de preguntar *qué es* o en qué consiste ese *factum*: su *esencia*. Pero si la esencia es, como hemos dicho, reflexividad, para Trías, esa reflexividad del límite ('ser del límite') es objetiva. Como señala Hegel en su *Lógica*, la reflexividad, antes de ser un rasgo propio de la subjetividad, constituye una característica objetiva de la propia realidad esencial. Y bien, antes de resolver la cuestión relativa a la esencia del ser del límite, Trías quiere aclarar brevemente el sentido que debemos dar al término 'esencia'.

7

¿Cómo lee Trías el término 'esencia'? En el capítulo dedicado a "la exposición de la esencia", el autor declara que su investigación sobre la esencia se lleva cabo en abierto enfrentamiento con la concepción hegeliana, tal y como el filósofo alemán la presenta en la 'doctrina de la esencia' de su *Ciencia de la lógica*. Como vimos antes, la indagación triasiana sobre la esencia debe entenderse como 'esencia del ser del límite'. Es más, sólo en virtud de esta referencia al límite, la idea de esencia adquiere su sentido radical. La esencia del ser del límite presupone su existencia. O dicho de otra forma: la esencia es esencia del existir inaugural, no el contenido eidético que la razón en ese existir puede determinar o definir. Y a este respecto, en lo que se refiere a la esencia del ser del límite, Trías distingue dos modos de aproximación. La primera nos conduce a las operaciones *ad intra* de ésta, a lo que ésta encierra en su 'interior'. Esta primera aproximación descubre en la esencia del ser del límite, una potencia de conjunción y otra de disyunción, o su carácter, a la vez, de cópula y escisión. La potencia disyuntiva mantiene separado lo separado. Por el contrario, la potencia conjuntiva conjuga esos dos ámbitos, o los unifica, aunque siempre de forma precaria. Disyunción y cópula son, ciertamente, los poderes de la esencia del ser del límite, sus 'motores internos'. Y se hallan puestas en el límite<sup>18</sup>. De hecho, el límite escinde o

---

'interioridad' (potencia conjuntiva y disyuntiva); y 'se expone' a través del entramado de los tres cercos. Con la exposición de la esencia, ésta se hace 'ex-sistente'.

<sup>18</sup> Estas potencias también "se descubren incrustadas en nuestro pensar-decir, en la inteligibilidad potencial, patente en trazos y usos verbales, de las cuales puede brotar un proyecto filosófico de razón fronteriza". *Ibíd.* p. 400, prop. V, 4.

separa, en tanto que límite limitante, aquello que, como espacio positivo y afirmativo, une y pone en conexión. El límite aparece, así pues, como cópula y disyunción. E importa señalar la relación que entre sí guardan ambas potencias. La más obvia, quizás, sea la de conflicto y lucha. En este primer caso, prevalece la potencia de disyunción. O ambas están moduladas en 'clave' (adviértase el sentido musical del término) disyuntiva. Ahora bien, también guardan una relación dialéctica de juego, en la que prevalece la potencia conjuntiva. O en la que ambas están moduladas en 'clave' conjuntiva. Lucha y juego constituyen, pues, los modos de relación que entre sí guardan la potencia disyuntiva, que mantiene escindido lo escindido, y la potencia conjuntiva, que unifica esos ámbitos o los pone en conexión, si bien de forma problemática<sup>19</sup>.

Sin embargo, esta 'interioridad' ha de 'ex-ponerse' y desplegarse 'hacia fuera'. Accedemos de esta forma a la segunda aproximación a la esencia del ser del límite, que nos permite ahora determinar los distintos cercos en que la esencia del ser del límite (y sus potencias de disyunción y conjunción) se 'ex-pone': sus operaciones *ad extra*. El límite se 'ex-pone', pues, en tres cercos o ámbitos: el cerco de lo que se da (el cerco del aparecer), en el que se aloja el dato del comienzo de la reflexión (la existencia); el cerco (=x) de lo que trasciende el límite (cerco hermético o de lo encerrado en sí), que constituye la referencia a la que remite todo límite; y, por último, el cerco que permite conjugar y escindir los dos anteriores: el cerco fronterizo.

---

<sup>19</sup> En *Vértigo y pasión*, en concreto en su ensayo sobre *El criterio estético*, Trías ya señaló que lo propio de la obra de arte, esto es, lo que la diferencia esencialmente del falso pretendiente a la titularidad de lo artístico, viene a ser, como raíz de aquellos otros rasgos que ya analizamos en el capítulo noveno de la segunda variación, la exposición de estas dos potencias, conjuntiva y disyuntiva. "La verdadera obra de arte debe revelar en su propia forma expositiva la *lucha* entre esas dos potencias, conjuntiva y disyuntiva. En toda verdadera obra artística esa lucha ha de estar presente en su propia forma de exposición: en su forma sensible, en el modo en que organiza sus partes, en la disposición que propone, en el complejo mensaje que emite; o en la articulación de signos que, con este fin, pone en juego". Op. cit., p. 211. La tradición filosófica subrayó, a este respecto, únicamente la potencia conjuntiva (la unidad de la forma). En la modernidad, por el contrario, se entronizaron categorías negativas (deformación, desintegración de la forma, desfiguración). De hecho, las estéticas de vanguardia y neovanguardia resaltaron y subrayaron los elementos de disrupción en relación a cualquier forma de ordenación conjuntiva. Sin embargo, hoy día podemos ya, según Trías, dar un paso adelante en la búsqueda de un criterio estético válido para hoy, y éste consistiría, en lo fundamental, en asumir ambos principios (el conjuntivo tradicional y el disyuntivo moderno y postmoderno), y en destacar la obra de arte como exposición, a través de la forma, de la tensión y lucha de estos dos principios. Tal tensión y lucha sería, por consiguiente, el auténtico criterio estético que permitiría distinguir la obra de arte de aquella obra que pretende ser arte, pero que no lo es.

Y bien, para Trías, la reflexividad del límite, puesta de manifiesto en el 'momento del repliegue' (por el que se accede a su doble determinación: cópula y disyunción) y en el 'momento del despliegue' (por el que el límite se despliega o 'ex-pone' en tres cercos: cerco del aparecer, cerco hermético y cerco fronterizo, que sostiene a los dos anteriores, diferenciándolos y conjugándolos), evidencia el carácter positivo de la esencia, frente a la negatividad del dato del comienzo según la lógica hegeliana. Cabría decir, incluso, que la esencia del ser del límite 'pone' las dos potencias constitutivas de su 'interioridad'; y 'se expo-ne' a través del entramado de esos tres cercos, sólo que ese 'poner' presupone el dato inaugural: la existencia en exilio y éxodo. Y bien, al conjunto unificado de eso que se pone y su exposición, Trías lo que llama 'realidad'. De hecho, por 'realidad' debe entenderse la unión de la existencia con su 'contenido' esencial (puesto y expuesto). Y esta consideración topológica y espacial de la esencia del ser del límite debe ser complementada con una reflexión sobre la naturaleza jánica y fronteriza del tiempo (en el sentido de que el tiempo atraviesa esa topología). La esencia del ser del límite ha de ser pensada, por tanto, desde el espacio (despliegue de la esencia en los tres cercos) y desde el tiempo (unión-disyunción de los tres éxtasis temporales: presente, pasado y futuro).

Pensar la esencia según los tres éxtasis temporales implica, según nuestro autor, ir más allá de lo que históricamente, desde Aristóteles a Hegel, se ha entendido por esencia. En efecto, desde Aristóteles a Hegel la esencia se ha pensado como aquello que une el presente (lo que es) con el pasado (lo que era). Persiste e insiste, pues, a lo largo de la historia, un bloqueo respecto a la dimensión temporal del futuro. Por ello, se trata de reflexionar radicalmente sobre la unidad-diferencia de los tres éxtasis temporales, pues la esencia, para Trías, remite, en rigor, 'lo que es' y 'lo que era' a 'lo que será'. Cabría decir, en consecuencia, que las operaciones *ad intra* de la esencia del ser del límite (potencias conjuntiva y disyuntiva) se despliegan espacialmente en los tres cercos aludidos y temporalmente en los tres éxtasis temporales: 'pasado inmemorial', 'presente de la existencia' y 'futuro escatológico'. El pasado inmemorial hace referencia a un pasado que es constitutivamente pasado y no, simplemente, el pasado del presente. El presente es siempre la condición existencial (la existencia en exilio y éxodo). Y, por último, el futuro escatológico remite a un futuro que es constitutivamente futuro y no, simplemente, el futuro del presente. La esencia del ser del límite exige, pues, remitir ese pasado y ese presente al futuro constitutivo. De hecho, el futuro es aque-



lla dimensión temporal que permite definir la esencia como libertad, pues en el futuro resplandece el 'espíritu', aquello que se va formando en el despliegue de la esencia del ser del límite, y que es capaz de unificar los éxtasis del presente, el pasado y el futuro. Y si tenemos en cuenta que la exposición del presente es tarea propia de la razón fronteriza, y que tanto el relato relativo al pasado inmemorial como la profecía relativa al futuro escatológico requieren de la formación simbólica, cabe decir que el espíritu es conjugación de razón fronteriza y formación simbólica.

Pero lo propio del espíritu es la libertad. Y la libertad es la 'esencia del ser del límite'. Ésta exige, así pues, la síntesis o conjugación de racionalidad fronteriza y formación simbólica<sup>20</sup>. Y en este sentido, la condición fronteriza misma, en la medida en que trasciende la razón en el acontecer simbólico, constituye una condición 'espiritual'. De hecho, "el fronterizo es espíritu en formación en la medida en que se halla 'en camino' hacia ese signo de identidad de su naturaleza de ser libre que resplandece en el horizonte como habitante del futuro"<sup>21</sup>. Ese espíritu plenamente realizado constituye la referencia del fronterizo en la experiencia ética. O dicho de otro modo: ese espíritu personificado viene a ser el *dáimon* (doble ideal, espejo) con el que se da cita de la subjetividad en la experiencia ética. Esa experiencia *simbólica* deviene, así, experiencia espiritual.

## 8

En virtud de esa autorreflexividad ('objetiva', previa a toda reflexividad racional, de la cual es fundamento), la esencia del ser del límite se revela como mismidad unificante de aquello que él mismo, por sí mismo, por su potencia disyuntiva, separa y escinde<sup>22</sup>. En su momento de 'repliegue', el límite se recoge en su esencia a la vez conjuntiva y disyuntiva. Y en su momento de 'des-pliegue', el límite se (ex)pone (espacialmente) hacia fuera emitiendo el cerco del aparecer y el cerco hermético. Ahora bien, los márgenes externos del límite quedan absorbidos en su mismidad por el cerco fronte-

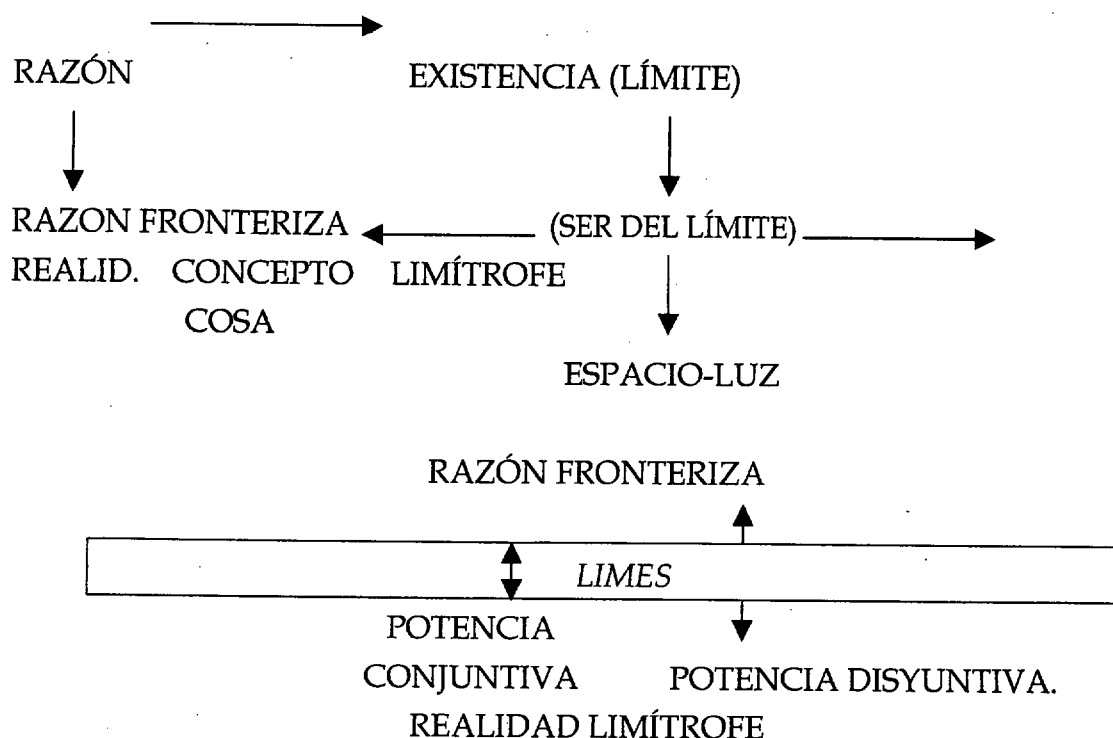
<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 102. El simbolismo se enlaza, pues, con el éxtasis temporal del pasado. Por el contrario, la exposición del presente (existencia en exilio y éxodo) es tarea de la razón fronteriza. El futuro escatológico brilla en el horizonte como síntesis de simbolismo y razón fronteriza.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 143

<sup>22</sup> "[La esencia del ser del límite], en tanto que *auto-reflexividad* posee, como determinaciones intrínsecas de la *mismidad diferenciante* a la que esa reflexividad se refiere, la cópula y la disyunción. En tanto que *auto-reflexividad* la esencia se despliega en tres cercos, el tercero de los cuales permite establecer, plena-mente determinado, al ser como *ser del límite*". *Ibíd.* p. 128.

rizo, que deviene, entonces, auténtico cerco fundante de la diferencia. Este despliegue de la esencia del ser del límite exige, pues, un recorrido a través de aquellas determinaciones esenciales o categorías ontológicas que van constituyendo los tres cercos del ser del límite. Este momento del despliegue se desglosa, pues, en tres recorridos: el primero corresponde al propiamente *fenoménológico*, que va dando forma lingüística al cerco del aparecer o mundo; el segundo se aventura por el cerco hermético o de lo encerrado en sí, manteniendo su aura de misterio; por último, se abre un nuevo trazado de la espiral reflexiva en el que se llega al cerco fronterizo y en el que resplandece con toda su fuerza el carácter a la vez copulativo y disyuntivo de su esencia. Dicho de otro modo: este recorrido podría concebirse como sucesivos giros de una espiral reflexiva, que primero circula por el ámbito de lo que aparece y se da; a continuación, avanza hasta lo que se revela allende los límites del mundo; y, por último, integra esos dos cercos en un espacio fundante, el cerco fronterizo, en el que la cópula y la disyunción se reconocen como enlace y diferenciación de los dos cercos extremos. El cerco fronterizo viene a ser, pues, el cerco que los funda, y al cual remite todo el recorrido metódico anterior. De ahí que, para Trías, el ser del límite sea, a la vez, la categoría fundamental y la condición (trascendental) de posibilidad de todo el despliegue reflexivo. Este último giro sería el propiamente ontológico de la espiral.

Pero de esta forma, sólo se alcanza a pensar el presente actual de la existencia en su conexión con el pasado inmemorial. Y, como se ha dicho, la esencia del ser del límite debe concebirse en plena articulación de los tres éxtasis temporales. Se exige, pensar, en toda su radicalidad, al igual que el pasado (como pasado inmemorial) y el presente (como presente esencial), el futuro (como futuro trascendental o futuro escatológico). De hecho, el futuro constitutivo es el que permite definir la esencia como libertad. Y a esa esencia capaz de unificar los tres éxtasis temporales, Trías la va a llamar 'espíritu', siendo 'la edad del espíritu' ese referente futuro que puede servir de guía y oriente a nuestro conocimiento y acción histórica.



A partir de este esquema podemos dar forma a un recorrido categorial (del que nos ocuparemos en detalle en la segunda parte del capítulo), que el límite, desde sí, revela. La primera categoría (de la esencia del ser del límite) viene a ser la matriz, imposible de ser conocida, pero susceptible de ser pensada, que constituye el sustrato oculto y replegado en sí que hace posible, desde su insondable misterio, la emergencia y eclosión del dato inaugural del comienzo, la existencia en exilio y éxodo, o que hace posible que alguna vez haya algo así como un 'mundo'. De ahí que esta categoría remita a un pasado inmemorial o tiempo de la pura posibilidad<sup>23</sup>. Sólo que esta matriz, fundamento del 'mundo' o cerco del aparecer (esto es, de la existencia en exilio y éxodo) constituye una inferencia 'metonímica' (relativa a una causalidad ausente). La matriz es, de hecho, algo que se infiere del hecho puro de existir, el pasado inmemorial que da cuenta del presente de la existencia. Este presente, o la existencia en exilio y éxodo, constituye la segunda categoría. En ella se consuma el pasaje de la pura posibilidad al puro acto de existir, un existente expelido o expulsado de sus causas (por razones incognosci-

<sup>23</sup> Esas posibilidades "subsisten retenidas en ese regazo, a modo de infinitas existencias que acaso 'podrían ser' si alguna potencia o fuerza determinara y decidiese su surgimiento fuera de la matriz, o su efectiva existenciación; o su expulsión respecto a esa causalidad matricial". En efecto, "esa potencia carece de poder engendrador. No dispone de 'voluntad' que pueda ser activada hacia una elección y decisión a favor de aquellas posibilidades que puedan ser pasadas de la potencia al acto de existir". *Ibíd.* p. 134.

bles). De hecho, entre esa existencia en exilio y su fundamento matricial comparece un límite que constituye propiamente la tercera categoría, y en el que anclan las preguntas filosóficas relativas al porqué de la existencia, o de su expulsión de la causa o el fundamento. De este modo, la existencia en exilio y éxodo, remitida a ese límite, es interpelada a alzarse allí para llegar a ser lo que ya es: fronterizo. Por tanto, esta tercera categoría determina la naturaleza y condición del habitante de la frontera (la libertad), orientando, así, una posible ética fronteriza, en virtud de la cual, y por mediación de aquél, todo cuanto aparece y se da puede alzarse igualmente a la condición de habitante del límite.

Y bien, esta tercera categoría hace posible que el cerco del aparecer se pueble de significación y sentido, haciendo de él un 'mundo interpretado' (Rilke). De hecho, la cuarta categoría aclara y determina lo que resulta de ese alzado a los límites del mundo: la colonización lógico-lingüística del 'mundo', lo cual exhibe la 'racionalidad inmanente' del logos. Con esta cuarta categoría, el ser del límite puede darse a sí mismo como fenómeno. Pero el logos reflexiona sobre sí en la quinta categoría y concede a su despliegue lógico-lingüístico en el momento anterior un carácter crítico y autorreflexivo. Esta reflexión reconoce, sin embargo, los propios límites de la razón y determina los modos posibles a través de los cuales puede accederse al más allá del límite. En consecuencia, la sexta categoría consiste en la asunción del símbolo como único modo lógico posible de exposición, si bien precario y fragmentario, del cerco hermético allende el límite en el cerco del aparecer. De hecho, símbolo es, propiamente, la revelación del cerco hermético (lo sagrado, lo encerrado en sí) en el cerco del aparecer. Y esta exposición 'simbólica' de la trascendencia inaccesible corre a cargo de la actividad artística y el culto religioso.

La quinta y la sexta categorías constituyen el despliegue del cerco hermético de la esencia del ser del límite. Por tanto, la séptima categoría ha de promover el justo ajustarse de los dos cercos en el cerco fronterizo, momento en el cual éstos se reconocen como el despliegue de la esencia del ser del límite. En el cerco fronterizo reconocen, pues, la cópula y la disyunción como mediación y cesura entre esos cercos extremos.

Sin embargo, con el repliegue en el cerco fronterizo del cerco del aparecer y el cerco hermético no se termina la espiral reflexiva de la filosofía del límite. En un cuarto y último giro, el movimiento esenciante de los tres anteriores salta a un territorio distinto, propio de la razón que concibe,

en el que se eleva todo este recorrido al estatuto de Idea filosófica y en el que se intenta formar un 'concepto' adecuado a esa Idea. Ello implica una concepción distinta y nueva de la verdad (adecuación o justo ajustarse en lo dislocado del gozne de la razón fronteriza y la esencia del ser del límite plenamente desplegada) así como una nueva articulación reflexiva de esa verdad con el horizonte de la libertad. Además, esta reflexión debe estar mediatizada por una reflexión sobre el futuro y, en general, sobre los tres 'éxtasis temporales'. Es lo que Trías mismo intenta en la segunda parte del libro bajo el título: "La naturaleza jánica del tiempo".

## B) LA 'CRÍTICA DE LA RAZÓN FRONTERIZA' Y LA CUESTIÓN DEL SISTEMA

### 1

Por *crítica de la razón fronteriza* debe entenderse una autorreflexión de la razón (fronteriza) sobre sus propios límites y capacidades en relación al ser (ser del límite) al que se encuentra referido. La razón fronteriza es, ya lo hemos dicho, aquella que descubre su propia limitación en la imposibilidad radical por generar, desde sí misma, el dato inicial desde el que poder constituirse en razón. Se halla, sí, referida a ese dato (la existencia en exilio y éxodo) ante el cual puede admirarse y generar interrogaciones pertinentes, pero éste no puede ser determinarlo como algo producido por la propia actividad racional. La filosofía (del límite) parte, pues, de un hecho (*factum*) que el pensamiento no puede producir. Por el contrario, es algo con lo que éste tropieza. Y bien, ese límite real hace de la razón una auténtica 'razón fronteriza'.

No es sólo, sin embargo, que la razón se reconozca limitada por un límite real: la existencia. Es que esa existencia está atravesada por ese límite, ya que ella remite, en último término, a un fundamento-en-falta. El límite comparece, pues, como paradójico fundamento de la existencia. Y la razón debe salir de sí misma para acoger ese hecho. Esta acogida, primero pasional, suscita una serie de interrogantes que sólo la filosofía puede responder, aunque siempre de forma trágica y problemática. La filosofía, en consecuencia, toma por objeto de su reflexión ese límite que constituye a la razón en razón fronteriza y que, al mismo tiempo, atraviesa la existencia.

Y bien, desde la recepción pasional del dato inaugural, con las preguntas radicales que suscita, hasta la investigación sobre la esencia en que

ese dato consiste, la filosofía se da un camino propio, un *método*. Se trata de conocer la esencia del ser del límite. La pregunta por la esencia es una pregunta filosófica que presupone el dato inaugural de la existencia. Así, esta 'crítica de la razón fronteriza' intenta mostrar el conjunto de categorías que desde la 'razón fronteriza' permiten referirse al ser del límite como su tema y objeto. Cabría decir que "una crítica de la razón fronteriza es, en este sentido, una reflexión sobre los distintos modos críticos de aproximarse al tema u objeto de que se trata, discerniendo entre los distintos modos de manifestarlo o revelarlo"<sup>24</sup>. De hecho, el verbo *katêgorein* significa, en griego, primeramente, censurar, criticar o acusar, y, por metonimia, también, descubrir, revelar, manifestar o afirmar. El despliegue categorial de la filosofía del límite vendría a ser, entonces, un recorrido o camino a través del cual se va dando determinación al ser del límite, es decir, la trama a través de la cual el límite puede ser objeto de declaración por parte de una 'razón fronteriza'. En este sentido, las categorías son, al modo como las concibiera ya Aristóteles, el conjunto de modalidades lógico-lingüísticas a través de las cuales se da cuenta de lo que de hecho es o existe. A través de ellas se dice lo que se sabe del ser, cuando éste es concebido como 'ser del límite'. Vienen a ser, pues, orientaciones del pensar-decir en relación a la esencia del ser del límite, las predicaciones más genéricas de *eso que es*.

Todas las categorías son, sin embargo, declaraciones escalonadas que se van deduciendo o infiriendo de forma orgánica unas de otras. Lo importante es, en efecto, tener en cuenta que esta tabla categorial no es, de ningún modo, arbitraria, y que se halla articulada. Y se trata, entonces, de especificar el nexo que entre sí establecen. Y bien, Trías asume, en este sentido, la concepción kantiana de categoría como condición de posibilidad. Sólo que Kant las entendió tan sólo en el plano sincrónico, sin especificar el modo de su despliegue diacrónico. Estas categorías conforman un recorrido (*método*) que va desde la constatación empírica del dato de comienzo (la existencia o ser del límite) hasta la determinación conceptual de la esencia del ser del límite. Ese recorrido conforma un camino característico: el método de la filosofía del límite. "Ese trayecto expresa lo que ella [la filosofía] es en sentido real y etimológico: un deseo de conocimiento. Ese deseo se tensa en el recorrido que va trazándose en dirección al objeto que se pretende conocer"<sup>25</sup>. Y bien, estas categorías son formalmente las mismas que las propias del aconteci-

<sup>24</sup> Ibid. p. 256.

<sup>25</sup> Ibid. p. 32.

miento simbólico, tal y como se expusieron en *La edad del espíritu*, sólo que ahora aparecen moduladas o variadas desde el centro tonal de la ontología. La filosofía, pues, puede concebir como categorías del ser del límite esas determinaciones que se desprenden de la hermenéutica del acontecer simbólico. De hecho, el acontecer simbólico es particularmente revelador de la naturaleza del acontecer existencial. La hermenéutica del símbolo permite, en consecuencia, hacer inteligibles y comprensibles las determinaciones intrínsecas de la esencia del ser del límite. Pero no se trata, sin embargo, de 'aplicar' meramente el acontecer simbólico al plano ontológico. Trías subraya que tanto el orden simbólico como este último mantienen su propia autonomía.

Ahora bien, estas categorías son también el modo como el ser del límite se va revelando a la razón fronteriza. En este sentido, las categorías son onto/lógicas: a la vez reflexión sobre los distintos modos como la razón fronteriza puede referirse al ser del límite, como modo de mostrarse y revelarse el mismo ser del límite. De hecho, las categorías se alojan en ese espacio intersticial entre la proposición o juicio, y el ser, o entre lo categorial y lo trascendental.

Estas categorías son, por tanto, categorías onto/lógicas (referidas a la verdad del ser) y constituyen el *ars magna* (expresión tomada de Ramón Llul) de la filosofía del límite. Trías insiste en que esta sucesión de categorías no es arbitraria ni consiste en una mecánica articulación de las funciones del juicio (como en Kant) sino que, en su mutua interconexión, componen una estructura similar al organismo vivo. Como en éste, cada una de las categorías del recorrido metódico goza de una autonomía relativa, hasta el punto que cabe decir de cada una de ellas, que constituye una especie de mónada leibniziana o de unidad que refleja la totalidad. Trías intenta resaltar, de este modo, la irreductible singularidad de cada una, así como la admirable articulación de todas ellas en un todo categorial, que constituye, propiamente, la *crítica de la razón fronteriza*. A lo que se accede al final de este recorrido metódico es a un conocimiento verdadero de naturaleza filosófica, esto es, a "la posibilidad misma de enunciar, decir o declarar la verdad. Una verdad que aquí redefino como *verdad del ser del límite*".

## 2

Estas categorías o determinaciones a través de las cuales se dice el ser del límite son las siguientes. La primera categoría es la matriz o fundamento matricial al que remite la existencia en exilio y éxodo. Este funda-

mento, oculto y replegado en sí, puede comprenderse como el pasado inmemorial del cual puede brotar alguna vez, el presente o instante (existencia en exilio y éxodo), esto es, un mundo. La matriz, siempre en radical ocultación, constituye la condición de posibilidad, o potencia previa y fundante, de un presente que comparece como existencia. Este fundamento matricial, fondo sin fondo, es el ámbito de la pura posibilidad y, en tanto potencia previa y fundante, mantiene estas posibilidades en puro estado de posibilidad. Esta retención es efecto de la potencia conjuntiva del límite, la cual carece de poder engendrador para escoger de entre las posibilidades y expulsarlas del fundamento. La primera categoría revela, pues, la intervención de la potencia copulativa en su forma más inmediata. El ámbito en que actúa, la matriz como pasado inmemorial, si bien no se aparece y, por lo tanto, no puede ser conocido, debe ser postulado como referencia del dato inaugural del comienzo. Este dato inaugural (la existencia en exilio y éxodo, expulsada del fundamento y de las causas que motivaron, una vez, su surgimiento en el cerco del aparecer) constituye, pues, la segunda categoría en su condición de mundo con las características del presente. Esta categoría comparece en el cerco del aparecer según un *locus* y un *tempus* singulares y diferenciadores. E importa señalar la existencia de un límite (real) que se interpone entre la matriz y el cerco del aparecer, o entre la materia matricial y el 'mundo', y que dota a éste de límite y circunscripción.

Sobre estas bases se puede determinar la naturaleza del fronterizo, del habitante de la frontera. De hecho, la tercera categoría da cuenta del existente que se da cita con el ser del límite, o que encarna ese límite. Este existente es el habitante de la frontera o fronterizo, el cual, presionado por el límite, descubre, en su alzado al límite, su condición originaria: la libertad. La tercera categoría desarrolla, así pues, una ética fronteriza que determina al fronterizo como aquel existente que responde y corresponde al ser del límite. Por otro lado, una vez acontecida la cita con ese ser, el fronterizo reconoce la condición inteligible del mundo en el que el ser del límite se da como fenómeno. O dicho de otro modo: en virtud de ese alzado al límite del mundo, el cerco del aparecer se dota de sentido y significación. Este reconocimiento limítrofe constituye, en propiedad, la cuarta categoría.

En efecto, en este cuarto momento del recorrido metódico, se trata de declarar y determinar lo que resulta de ese movimiento de alzado por parte del fronterizo al límite del mundo, alzado que afecta a su existencia y a su inteligencia. Es decir, se trata de determinar el conjunto de usos lin-



güísticos, trazos e inscripciones que derivan de esa cita limítrofe, y en virtud de los cuales el mundo adquiere significación y sentido, o deviene 'mundo interpretado' (Rilke).

Y bien, estas cuatro primeras categorías logran dar cumplida cuenta del cerco del aparecer. De hecho, componen un primer ciclo o recorrido del entramado categorial: el ciclo fenomenológico. Ahora bien, una vez efectuado este recorrido fenomenológico, es necesario replegarse hacia las claves hermenéuticas que confieren sentido al *logos* de la categoría anterior. O dicho de otro modo: esos usos lingüísticos y de escritura deben remitirse a las claves que hacen posible la comprensión. Estas claves conforman la quinta categoría, la cual trata de conceder a la cuarta certificado crítico y autorreflexivo. Tal es el cometido de la filosofía y, en general, de toda forma de sabiduría que trata de elevar a concepto el sustrato lógico propio de la cuarta categoría. Sin embargo, en este intento, la razón fronteriza remonta hacia un Límite Mayor que impide todo posible acceso al cerco hermético o en el que éste se experimenta como abismal naturaleza trascendente. Este encuentro místico constituye, en propiedad, la sexta categoría, la cual asume el símbolo como único modo de dar exposición a ese suplemento ontológico incognoscible e 'in-concebible'. La filosofía reconoce, entonces, la necesidad de dialogar con aquellas formaciones simbólicas (arte y religión) que revelan, siempre parcial y fragmentariamente, en el cerco del aparecer esa trascendencia inaccesible. La aventura filosófica determina, pues, el cerco hermético como aquel cerco que no puede ser conocido ni reconocido, pero que se revela a través del símbolo.

Estas dos últimas categorías, la quinta y la sexta, conforman el segundo ciclo o trayecto del entramado categorial de la filosofía del límite, aquel que trata de determinar el cerco hermético a través de una hermenéutica filosófica o sapiencial que en el límite se anonada en el silencio. De ahí que estas categorías sean, en propiedad, categorías hermenéuticas. Y bien, una vez las categorías han recorrido el cerco del aparecer (bloque fenomenológico) y el cerco de lo replegado en sí (bloque hermenéutico), la espiral reflexiva se repliega en el espacio intersticial y limítrofe (*limes*) en tanto que raíz proyectiva y fundante de los dos cercos anteriores. Ese límite o espacio intersticial es lo que este entramado categorial, en su totalidad, declara: el ser concebido como 'ser del límite'. Esta séptima categoría viene a ser, pues, la categoría fronteriza, aquella que da razón de todo el recorrido (o método) categorial. Y en ese cerco fronterizo se revelaría la condición de cópula y dis-

yunción del ser del límite. Estas dos potencias se reconocerían, pues, como mediación y cesura de los cercos extremos.

Ahora bien, conviene señalar que ese ser del límite trasciende toda la tabla categorial, o es un trascendental en relación a ese entramado lógico. El ser del límite es y no es, al mismo tiempo, una categoría. Es categoría en la medida en que es un concepto de la razón fronteriza, es decir, un modo de declararlo o de referirse a él. Pero no lo es en la medida en que es el referente de ese concepto. El ser del límite es, de hecho, el límite mismo entre lo categorial y lo trascendental, entre la tabla categorial de la razón fronteriza y la 'cosa'=x que constituye su referente de misterio, entre lo que 'se sabe del ser' y lo que éste deja fuera como misterio matricial o arcano<sup>26</sup>. Sólo que ese 'ser del límite' ha de ser concebido como puro don o pura donación (por razones incognoscibles) del límite en tanto que espacio topológico (espacio-luz) que une y escinde (o funda) el ser del límite y la razón o inteligencia fronteriza<sup>27</sup>.

### 3

Lo propio de la razón es producir conceptos, y los conceptos que produce la razón fronteriza son conceptos limítrofes, esto es, conceptos atravesados por un límite que proyecta hacia fuera, siempre, un suplemento de misterio y enigma. O que se alojan en ese espacio intersticial que proyecta hacia su otro lado un resto inapropiable e 'inconcebible'. A ese resto enigmático relativo al concepto limítrofe, Trías lo denomina 'cosa', en el bien entendido que es una proyección del límite o espacio intersticial. Digámoslo con palabras del propio Trías: "por *cosa* entiendo eso resistente, opaco y duro, o inflexible, que se cierra a cal y canto a toda apropiación hermenéutica. Es el referente (de silencio) de toda aventura filosófica o interpretativa. Es el corazón mismo del misterio"<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Esta insistencia en el carácter real, positivo y existente del 'ser del límite' muestra a las claras la voluntad triasiana por desvincularse del sistema del idealismo absoluto, o de refutar el sentido propio de la lógica hegeliana: el hecho de que la reflexión 'pone' lo que ella misma presupone en su reflexión.

<sup>27</sup> Parece, pues, que el límite es pensado por Trías como espacio topológico que en su propio emerger escinde y une al mismo tiempo aquello mismo de lo que es límite: existencia y razón, concepto y cosa, cerco del aparecer y cerco hermético, ser y nada, sentido y sinsentido (o absurdo), etc. Se trata, pues, de pensar esa 'y' como espacio originario que proyecta, en su despliegue, hacia ambos lados los dos términos de la relación de conjunción-disyunción. La esencia del ser del límite *ad intra* es, propiamente, esa doble potencia de conjunción y disyunción, que se relacionan en forma de conflicto y juego.

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 411, prop. XII, 2.

Cabría decir, incluso, que la razón (el concepto) se desborda en el dato del comienzo (la existencia), al mismo tiempo que éste se desborda en esa 'razón fronteriza' que no puede generar desde sí el dato inaugural. Pero ese doble desbordamiento (de la 'razón fronteriza' en la existencia, de la existencia en la razón) abre un espacio intersticial y limítrofe (el límite) que funda desde sí el carácter limítrofe tanto de la realidad como del pensamiento. Ese espacio intersticial debe diferenciarse, pues, de lo racional y de la realidad 'extra-mental' del dato del comienzo. De hecho, "lo crítico se descubre en el intersticio liminar y limítrofe entre 'lo ideal' y 'lo real', o entre realidad y racionalidad"<sup>29</sup>. Trías rememora, en este sentido, el ideal-realismo de Schelling. Sólo que lo hace remitir o referir a la realidad limítrofe (límite) como aquel espacio que proyecta desde sí la racionalidad fronteriza y la realidad de lo real (la existencia referida al límite). De hecho, el ser del límite constituye la intersección misma entre la razón fronteriza y la existencia, en el sentido que funda ambos extremos, o que constituye el fundamento de los mismos. Y en este momento, la investigación ontológica del ser del límite desemboca en un análisis topológico, ya que ese ser del límite, como espacio, es comprendido como espacio-luz, lugar que aloja en su interior el fulgor del ser del límite, o fundamento de ese don que es el ser del límite<sup>30</sup>. Ese espacio-luz brilla en el instante-eternidad (Goethe), entendido como repliegue de los tres 'éxtasis' temporales. Para Trías, pues, "ese ideal/realismo es recreado como una reconducción de lo ideal (o racional) y de lo real (atestiguado por el dato puro del comienzo, externo a la razón, al *logos*) hacia el espacio intersticial del *limes*. Por ello, esta orientación no es, simplemente, ideal-realista; es ideal/realista, donde el signo de concordancia y discrepancia, el signo que utilizan los lingüistas, (/), es concebido como aquel lugar o espacio desde el cual se *proyecta* tanto lo que puede llamarse 'ideal' o 'racional', como lo que

<sup>29</sup> Ibíd. p. 280. Trías quiere desvincularse, en este sentido, del idealismo, que pretende inferir la realidad del concepto, como del realismo, que alcanza el concepto como abstracción de una realidad empírica tomada como punto de partida. De ahí que la distancia con Hegel sea comprendida por el mismo Trías como la distancia misma, pero simétrica, que le separa del realismo de un Zubiri, por ejemplo.

<sup>30</sup> "El espacio-luz es a la vez localidad, domicilio del ser del límite y fulgor de su refulgencia (en la existencia en exilio y éxodo, acosada por la nada; y en la inteligencia fronteriza, a modo de brillo que ilumina, o que enciende la luminaria del sentido". Ibíd. p. 415, prop. XIV, 3. Por su parte, "el ser del límite puede concebirse como el don que hace de sí ese espacio fundante y refulgente que constituye el espacio-luz. El ser del límite es aquello que *se da* (como don, como dato o donación) en ese espacio-luz que es, respecto al planto *onto/lógico* por donde circula el ser del límite, su fundamento *topológico*". Ibíd. p. 296.

puede determinarse como 'realidad' (o síntesis *real*, externa al *logos*, de eso que existe, y su naturaleza o esencia)"<sup>31</sup>.

Y bien, este espacio limítrofe e intersticial determina lo que puede entenderse por verdad y conocimiento. En efecto, por 'verdad' ha de entenderse el justo ajustarse (en lo dislocado del gozne) de la razón fronteriza y la realidad 'ex-sistente', referida al límite. Y ese 'justo ajustarse' hace referencia a la mostración de la doble potencia de conjunción y disyunción que habita el límite. Verdad es, pues, un encuentro en la diferencia. En consecuencia, 'conocimiento verdadero' será aquel que acierte a promover el justo ajuste en la diferencia de la razón fronteriza y la 'cosa' extramental. Esta forma de conocimiento se juega, pues, en el límite entre el sentido y lo sinsentido. Por ello, conocimiento verdadero será, antes de nada, el conocimiento del ser del límite como espacio intersticial entre la razón y la existencia referida al límite. Es más, ese conocimiento deberá llegarse hasta el fundamento topológico de ese ser del límite, es decir, al lugar donde resplandece ese ser del límite con toda su fuerza diamantina. A ese espacio intersticial, o *topos* en el que se da 'lo que se da' (el 'ser del límite'), Trias lo llama espacio-luz<sup>32</sup>. Y bien, "la crítica de la razón fronteriza descubre su objeto máspreciado, su tesoro, en ese espacio-luz en el que juega su propio credencial crítico, su legitimidad, su carta de ciudadanía filosófica"<sup>33</sup>. De hecho, el espacio-luz es el mismo límite en su condición de límite:

"El espacio-luz es el límite como tal, en su pura trans/parencia. Trans/parece en el ser y en el no-ser, en la razón y en la locura, en la realidad y en lo ideal. Y en ese trans/parecer fecunda a cada uno de esos extremos a partir o desde la donación de ese don que hace de sí, y que es justamente el ser del límite. Un don que une y separa: une al ser consigo mismo en la existencia, escindiéndola de la no-existencia; une a la razón consigo en el mundo de significaciones, escindiendo a esa razón fronteriza de la sinrazón (que sin embargo sigue interviniendo como referencia insoslayable)"<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 291-292.

<sup>32</sup> ¿Qué relación cabe establecer entre la ontología y la topología? La ambigüedad de la filosofía del límite se arrastra desde *Los límites del mundo*. Aquí se recrean los avances fundamentales de la obra de 1985: el espacio-luz constituye el fundamento (topológico) del ser del límite. ¿Qué se quiere decir con ello? Que el límite espacio-luz es un espacio previo y fundante en relación a eso que *se da*, don o donación (la existencia) que es propiamente el dato positivo del comienzo, pero que aparece hermanado a la nada; del mismo modo que se da en la inteligencia limítrofe, hermanada a su sombra pertinente: la sinrazón, la locura.

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 297.

<sup>34</sup> *Ibíd.* pp. 296-297.

El entramado categorial de la razón fronteriza constituye un método o camino que nos conduce del dato inaugural de la existencia a la reflexión filosófica sobre su esencia y que da acceso a un conocimiento verdadero. Este método, sin embargo, varía el 'modelo ideal' que ya había sido ensayado en *La edad del espíritu* como entramado categorial relativo al acontecimiento simbólico, pero, esta vez, desde una inquietud ontológica. Este modelo ideal está inspirado en la metodología estructuralista, pero respecto de ésta tiene la ventaja de mostrar el proceso de sus propias transformaciones internas. En este sentido, el modelo reconoce otra fuente de inspiración: la música; en concreto, la organización de los sonidos en el sistema (occidental) del 'temperamento igual'. Además, el principio general que preside este modelo ideal, el principio de variación, expuesto en toda su complejidad en *Filosofía del futuro*, confiere carácter de sistema a esta filosofía del límite. Se hace preciso, por tanto, reflexionar en detalle sobre este modelo ideal y sobre el principio de variación que lo preside. Al final, se hará necesario recrear el concepto mismo de sistema y distinguirlo del sistema del idealismo absoluto.

Trías elabora, en primer lugar, un modelo ideal que pretende aclarar la naturaleza del ser del límite. Este modelo ideal admite, desde el punto de vista sincrónico, una serie de categorías, siete en total, que dan forma a las condiciones de posibilidad del ser del límite:

Matriz/Existencia/Límite/Logos/Razón fronteriza/Símbolo/Ser del límite.

En esta lectura de la tabla categorial, se busca dar razón de la conexión existente entre ellas. Trías divide esta sucesión de categorías en tres bloques: bloque fenomenológico (matriz, existencia, límite y logos), bloque hermenéutico (razón fronteriza, símbolo) y bloque o categoría fronteriza (ser del límite). El primero da forma al cerco del aparecer; el segundo recorre el cerco hermético, y el tercero repliega ambos despliegues expositivos en su raíz proyectiva, el *limes*. Las categorías pueden también agruparse en parejas: bloque cosmológico (matriz y existencia), bloque ético-antropológico (límite y logos), bloque hermenéutico (razón fronteriza y símbolo) y, por fin, la categoría en la que se repliega todo el entramado categorial: el ser del límite.

También pueden considerarse en sentido paradigmático, es decir, colocando las categorías en sentido vertical, las cuales, en forma de relato o mito, constituyen las condiciones de posibilidad del ser del límite:

Matriz

Existencia

Límite

Logos

Razón fronteriza

Símbolo

Ser del límite

Con ello se da a entender que la totalidad de las categorías está presente en cada una de las categorías del entramado en sentido horizontal, si bien siempre de forma ‘variada’, modulada desde la tonalidad de la categoría hegemónica. Se trata ahora, en consecuencia, de experimentar con este modelo estructural. El resultado podría ser este gráfico:

	Matriz	Existen.	<i>Limes</i>	<i>Logos</i>	Ra. front.	Símbolo	Ser del lí.
Matriz	<b>Matriz</b>	Existen.	<i>Limes</i>	<i>Logos</i>	Ra. front.	Símbolo	Ser del lí.
Existen.	Matriz	<b>Existen.</b>	<i>Limes</i>	<i>Logos</i>	Ra. front.	Símbolo	Ser del lí.
<i>Limes</i>	Matriz	Existen.	<b>Limes</b>	<i>Logos</i>	Ra. front.	Símbolo	Ser del lí.
<i>Logos</i>	Matriz	Existen.	<i>Limes</i>	<b>Logos</b>	Ra. front.	Símbolo	Ser del lí.
Ra. Frón.	Matriz	Existen.	<i>Limes</i>	<i>Logos</i>	<b>Ra. front.</b>	Símbolo	Ser del lí.
Símbolo	Matriz	Existen.	<i>Limes</i>	<i>Logos</i>	Ra. front	<b>Símbolo</b>	Ser del lí.
Ser del lí.	Matriz	Existen.	<i>Limes</i>	<i>Logos</i>	Ra. front	Símbolo	<b>Ser del l.</b>

En este gráfico se advierten las posibles relaciones entre el modelo sintagmático (horizontal) y paradigmático (vertical) del entramado categorial. Lo que resulta de la combinación de ambos es una tercera línea, la diagonal, que muestra un orden en el acontecer del ser del límite. En cada caso, sin embargo, las categorías se caracterizan por configurar un mundo propio, un eón (término tomado del gnosticismo valentiniano) o época en la cual se acoge ‘lo que siempre es’ (el ser del límite). Se entiende, entonces, que en cada tramo de la diagonal, y en su ‘co-relativo’ eón, hay una categoría (hegemónica) que ejerce de ‘tónica’. Musicalmente, tónica se dice de aquella nota que hace de fundamental, en torno a la cual se organizan funcionalmente las seis notas restantes de la escala musical. En el caso que nos ocupa, significa que la totalidad de la ontología del límite está, en cada momento del entra-

mado de categorías, variada desde una de ellas. En ese momento, las restantes, o bien son presupuestas (las que ya han sido tónicas), o bien latentes (las que todavía no lo han sido). De hecho, las categorías pueden ser, en general, o bien hegemónicas (las marcadas en negrita en el gráfico anterior, y que, en cada momento, ejercen de 'tónicas'), o bien presupuestas, o bien latentes. El método o camino de la razón fronteriza promueve, entonces, una sucesión trabada de tónicas que conducen de la primera a la séptima categoría. De este modo, la promoción de una de estas categorías al rango de tónica afecta a todas las demás. Por tanto, en cada variación se reestablece el sistema en su conjunto, pero cada vez en función de aquella categoría que ejerce de tónica. Ello es debido a la potencia conjuntiva de la esencia del ser del límite.

Sin embargo, esta sucesión no es arbitraria, sino que está marcada por el orden que cada una de ellas asume en el conjunto categorial. La cuestión, entonces, está en saber en virtud de qué se pasa de una a otra, o la razón por la cual se transita de una tónica a otra. Y Trías viene a respondernos que esa transición es efecto de la potencia disyuntiva del límite, que en la sucesión categorial asume la función de 'cesura dia-bálica'. Tal cesura es, pues, la responsable de los hiatos o rupturas del acontecer histórico, que, en virtud de la potencia conjuntiva, se va recomponiendo. Por tanto, en virtud de esta cesura el acontecimiento histórico en su totalidad va modulando de tónica en tónica hasta la efectiva consumación del mismo. Sólo que el mismo Trías reconoce que queda todavía pendiente la versión histórica de ese esquema. De hecho, si en *La edad del espíritu*, este entramado categorial daba sentido al acontecer simbólico, el nuevo trabajo sería, en todo caso, un intento por introducir claridad en la historia de la filosofía. "Pero sobre todo podría dar lugar a una verdadera *historia del ser del límite* que permitiera reconocer cómo éste *se da* en el curso histórico como *acontecer*, abriendo el campo posible de *respuesta* por parte del humano fronterizo (o el ejercicio de su *libertad*)"<sup>35</sup>.

## 6

Para Trías, la ontología del límite (la sucesión de siete categorías), en cuanto reflexión sobre el método del entramado categorial, constituye, pues, una 'metodología'<sup>36</sup>. Esto quiere decir que la filosofía del límite, no

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 348.

<sup>36</sup> "La ontología del ser del límite es, en tanto que reflexión sobre el ser, una reflexión también sobre los caminos que se abren para descubrir ese ser así definido en distintos ámbitos

solamente aclara la cuestión principal y fundamental del ser, sino que, además, puede ser 'aplicada' a distintos ámbitos (ética, estética, antropología, filosofía de la religión, filosofía de la historia, estética, filosofía política) con objeto de iluminarlos. Ahora bien, Trías prefiere el término de 'modulación' al de 'aplicación'. La elección es pertinente y tiene un sentido filosófico que hay que sacar a la luz.

En efecto, Trías comenta que, a partir de la determinación del entramado categorial que hemos expuesto en páginas anteriores, se le abre la posibilidad de 'variarlo' en los distintos campos, atendiendo a la especificidad de cada uno de ellos. "Tengo para mí que esta inspiración limítrofe puede dar vuelos a la filosofía en el futuro. Y puede abrir una perspectiva universal, en la que sea posible transitar con rigor metodológico, los más distintos ámbitos en los cuales puede producirse la reflexión filosófica"<sup>37</sup>. Trías mismo es consciente del peligro que esto tiene: el de considerar su filosofía del límite como una 'varita mágica' que sirva para resolver cómodamente todos los problemas filosóficos. Por ello, trata de conjurarlo señalando precisamente que no se debe olvidar nunca la singularidad y especificidad de cada ámbito. La idea de 'modulación' gana a la de 'aplicación' precisamente la necesidad una exploración filosófica del carácter propio y diferencial de cada uno de los registros. Pero se le impone, entonces, una cuestión decisiva: la voluntad de sistema. ¿Alberga su filosofía una 'voluntad de sistema'? Todo depende de lo que por 'sistema' entendamos. De ahí que las últimas páginas del texto estén orientadas a debatirse con este concepto y a conjurar el 'sistema del idealismo absoluto' hegeliano.

Y bien, ¿qué significa, propiamente, sistema? ¿Supone este concepto, siempre y en cualquier caso, una asunción de los presupuestos teóricos del Idealismo Absoluto? ¿O cabe, acaso, encontrar en la historia de la filosofía un proyecto de sistema que cuestiona estos principios, y que, a la vez, pueda valer como modelo para el 'sistema de la filosofía del límite'? Pero, en primer lugar, ¿cuáles son los presupuestos del sistema del idealismo absoluto? Trías los condensa en dos: 1) la identificación de lo ideal y lo real, o de concepto y cosa, o de pensamiento y realidad (recuérdese la célebre frase de su *Filosofía del Derecho*: "todo lo real es racional; todo lo racional es real"); y 2) la derivación de realidad y existencia a partir de la Idea de Absoluto. ¿Es inevitable transigir con estos principios si se quiere construir un 'sistema'? La

---

de la experiencia filosófica. Esa ontología es, por tanto, una metodología". *Ibíd.* p. 36, n. 71 (cont).

<sup>37</sup> *Ibíd.* p. 362.



respuesta de Trías es negativa. En efecto, ya " la filosofía de Schelling, sobre todo su última filosofía, revela hasta qué punto la 'voluntad de sistema' puede perfectamente justificarse sin necesidad de estas asunciones ontológicas"<sup>38</sup>. De hecho, el sistema del último Schelling ya no es, propiamente, idealista, sino que se construye desde una crítica radical a sus presupuestos filosóficos. Lo ideal, desde luego, comparece como organicidad propia de la Razón. Pero esta Razón ha de presuponer un dato real que se le impone y que ella misma no puede producir.

Schelling le sugiere a Trías, pues, la posibilidad de un sistema que no comparta los presupuestos de la filosofía hegeliana. Él mismo reflexiona su propia propuesta teórica como un sistema abierto de inspiración musical, como hemos podido comprobar. De hecho, el principio de variación viene a ser aquel principio que confiere carácter de sistema a la 'filosofía del límite'. Este sistema consistiría, pues, en una tabla, trabada y orgánica, de siete categorías, capaz de dar razón de sus propias transformaciones internas. Tendría un carácter abierto, en la medida en que la primera y la sexta categorías refieren un 'más allá del límite' que debe postularse, pero que, en ningún caso, puede conocerse. Pero este sistema tendría, además, pretensiones enciclopédicas en la medida en que la tabla categorial podría 'variarse' o 'modularse' en los diferentes registros o ámbitos de la experiencia: ética, estética, antropología, filosofía de la historia, filosofía de la religión, etc. Serían 'variaciones metodológicas' de un mismo tema ontológico: una 'existencia' que remite a una 'matriz' que es necesario pensar, pero que, en virtud del límite, es imposible conocer.

### C) LÍMITE, SÍMBOLO Y ESPÍRITU

#### 1

Trías hace de la noción de límite de la modernidad la piedra angular de su construcción filosófica, de su filosofía del límite. El límite tiene, ciertamente, como subraya la modernidad, una dimensión negativa como límite limitante, o como 'semáforo en rojo' respecto de las pretensiones cognitivas de la razón. Ahora bien, para nuestro autor, la modernidad oculta su dimensión positiva y afirmativa, como espacio de comunicación hermenéutica entre aquellos dos ámbitos de los que el límite es precisamente límite. Y bien, esta dimensión positiva es la que incorpora o atraviesa el símbolo. El

---

<sup>38</sup> *Ibíd.* p. 328.

límite viene a ser entonces espacio de conjunción-disyunción entre los cercos extremos, cerco del aparecer y cerco hermético. En virtud del símbolo se accede a una conjunción precaria y trágica de los dos cercos. En virtud del ejercicio racional, ambos quedan rigurosamente escindidos. El *logos* da forma lógica a ese espacio intersticial. Sólo que, para Trías, el *logos* no es sólo racional, como pretende la filosofía desde Aristóteles a Hegel, sino también simbólico. Esa síntesis o conjunción de razón fronteriza y formación simbólica recibe el nombre de *espíritu*, siendo éste inteligencia abierta al acontecer simbólico, o razón que se abre al símbolo. Y es que la misma condición fronteriza "es una condición 'espiritual' en la medida en que trasciende su racionalidad en el acontecer simbólico, asumiendo el carácter *manifiesto* del espíritu que le atañe"<sup>39</sup>.

Ahora bien, el espíritu, en sentido riguroso, abre un régimen de aparecer el ser en el que el símbolo se conjuga con la razón fronteriza en lo dislocado del gozne o límite. Tal época viene a ser, en sentido propio, 'la edad del espíritu'. Pero, en cuanto espíritu, es aquello que no puede encarnarse o presentificarse nunca, siendo respecto al presente norte y guía de conocimiento y acción histórica. Esa edad del espíritu es, así pues, una referencia escatológica relativa a un futuro constitutivo, o futuro que no puede ser sino futuro (respecto de cualquier presente, o existencia en exilio y éxodo).

## 2

Como hemos tenido ocasión de ver, límite y símbolo son conceptos interrelacionados. Por un lado, el límite está incardinado en la existencia como fundamento-en-falta. El límite documenta sobre el carácter exiliado o expulsado de sus causas de la existencia (el dato del comienzo). Por otro, el límite da cuenta del hiato que existe entre ese dato del comienzo, con límite incorporado, y la razón, que entonces se revela como razón fronteriza, es decir, como razón que no puede poner desde sí el dato inaugural de la reflexión (en contraposición a 'la doctrina de la esencia' de la lógica hegeliana). Y así, lo propio de la filosofía del límite va a ser considerar ontológicamente ese límite que, por un lado, aparece incrustado en la existencia (por lo cual genera preguntas de naturaleza filosófica) y, por otro, determina a la razón como razón fronteriza.

Ahora bien, el límite es siempre un término relativo a dos campos o espacios de los cuales constituye, precisamente, el límite. Este límite

---

<sup>39</sup> *Ibíd.* p. 95.

adquiere, por ello, el carácter de un espacio positivo y afirmativo que puede ser cultivado por el fronterizo. Pero, en cuanto tal, el límite proyecta dos ámbitos o espacios asimétricos: el cerco del aparecer ('mundo') y el cerco hermético (lo sagrado, el misterio). Este último no puede ser conocido, pero exige ser postulado si se desea dar cumplida cuenta de la experiencia. De hecho, el propio *logos* (pensar-decir) no sólo dota de sentido y significación a lo que se aparece, sino también a lo que rehuye toda comparecencia (la 'voz' del imperativo). Y en ese espacio limítrofe y fronterizo entre el mundo y lo sagrado, o entre racionalidad y suplemento ontológico, se aloja el ser del límite.

### 3

El cerco hermético o cerco de lo sagrado es aquello que se sustrae al conocimiento por razón de la insistencia del límite. Pero de él podemos decir algo en la medida en que se revela. A esa irrupción de lo sagrado en el cerco del aparecer, Trías lo viene denominando 'símbolo'. Con el símbolo, el misterio irrumpe de forma festiva en nuestra realidad convivencial. Esa irrupción, sin embargo, preserva lo sagrado en su aureola de misterio. De hecho, lo sagrado es aquello que no se revela absolutamente, sino que algo (de él) se sustrae a toda revelación. Ahora bien, por medio del símbolo, el límite asume un sentido afirmativo y positivo, como espacio hermenéutico de unión entre los cercos extremos, entre un cerco del aparecer y un referente de sentido que, en última instancia, se repliega en sí. El ser del límite, en efecto, halla en el acontecer simbólico aquello que le permita evidenciar su naturaleza conjuntiva.

### 4

La razón fronteriza es, pues, una razón abierta al acontecer simbólico en la medida en que el símbolo revela fragmentos relativos al misterio de lo sagrado. Esa unión de razón fronteriza y simbolismo viene a ser la naturaleza propia del 'espíritu'. De hecho, "lo propio del espíritu es la libertad. Y ésta exige la asunción *tota simul* de la racionalidad fronteriza y de la plena capacitación creadora y recreadora de aconteceres simbólicos"<sup>40</sup>.

Ahora bien, en su implantación en el mundo como acontecimiento histórico, el espíritu proyecta una edad: 'la edad del espíritu'. Esta edad es una referencia escatológica que abre la esencia del ser del límite al futuro. Es más, el espíritu es la esencia concebida en toda su complejidad, ca-

---

<sup>40</sup> *Ibíd.* p. 95.

paz de unificar los éxtasis temporales del pasado, el presente y el futuro. Hay que pensar, en efecto, la esencia más allá de las limitaciones que se constatan desde Aristóteles a Hegel, abriéndola a un futuro que comparece como 'horizonte'. En suma, se hace preciso pensar en su radicalidad la unidad y la singularidad de los tres éxtasis temporales. Como veremos en el apartado siguiente, el pasado, en cuanto condición trascendental de posibilidad de todo pasado, ha de ser entendido como pasado constitutivo (pasado que solamente puede ser pasado, o que es, respecto a todo presente, siempre pasado). A su vez, el presente es siempre el presente propio de la existencia en exilio y éxodo. Y el futuro ha de ser entendido como condición de posibilidad de todo futuro, futuro escatológico, o futuro que es siempre, respecto a todo presente, siempre futuro, o futuro que nunca llegará a ser presente. Y bien, según Schelling, el pasado sólo puede ser relatado, el presente expuesto y el futuro profetizado. Trías recrea esta teoría señalando que la exposición del presente es la tarea propia de la razón fronteriza. Pero el relato del pasado constitutivo o inmemorial y del futuro escatológico exige la mediación de esa razón con la formación simbólica. El espíritu, como esencia que unifica los tres éxtasis temporales, viene a ser también síntesis de razón fronteriza y formación simbólica.

## CONCEPTOS NUCLEARES.

La segunda parte de este texto analiza algunos pares de 'conceptos nucleares' relativos a cuestiones teóricas fundamentales que en otros capítulos de la obra aparecen, pero que no obtienen un tratamiento adecuado ni exhaustivo. Estos conceptos que van a ser minuciosamente reflexionados son: ser y nada, espacio y tiempo, y realidad y verdad.

### 3.1

#### *El ser y la nada*

Si es cierto que toda filosofía que se precie se debate con el problema del ser, no lo es menos que, de querer ser radical, tal filosofía ha de ponerse frente a frente con su referencia negativa (o sombra), es decir, con la nada. De hecho, como viene afirmando Trías desde su primera publicación, la reflexión filosófica debe atender, no sólo al espacio afirmado (el ser), sino también a su sombra. Es más: una filosofía prueba su fuerza y su temple si se hace cargo de la nada que, como dato, le asalta desde el comienzo mismo de

la reflexión (atravesando la existencia que constituye el dato inaugural). De hecho, la nada es aquello que hace posible el pensamiento, o que el pensar piense. Y tal y como veremos en el próximo capítulo, la experiencia de la nada está intrínsecamente ligada a la anticipación de la muerte por parte del fronterizo<sup>41</sup>.

Pensar la nada interesa al pensamiento, en primer lugar, porque es aquella ausencia de ser que hace que el pensar piense. Esa nada atraviesa, de hecho, todas las cosas, y, antes de nada, al propio fronterizo. "La nada 'llena' de vacío todas nuestras pretensiones de concebirnos como algo inmueble y afincado, como *ousía*, (en griego, hacienda). O como algo auto-referencial que encierra en sí su propio fundamento de existencia (como en la concepción moderna de la subjetividad)"<sup>42</sup>. Esa experiencia de la nada permite al fronterizo adecuar su ser y su querer a la propia condición fronteriza. Y eso significa, fundamentalmente, acceder al límite del mundo y, en virtud de *eros*, enfrentarnos a las cuestiones radicales, en primer lugar, a la cuestión del ser y la nada.

Y bien, ¿cómo pensar esa nada que nos atraviesa y que hace que el pensar piense? Una primera aproximación puede consistir en mostrar su carácter jánico y bifronte. En efecto, la nada aparece, en primer lugar, como potencia aniquiladora y destructiva que arranca al ente de su anclaje en la existencia. Pero es también el vacío radiante, o el sustrato de enigma y de misterio que Wittgenstein conceptúa como lo místico, y que es lo único que podemos comprender de lo que se halla allende el límite. De hecho, esa nada es anticipada como tal por el fronterizo (en su anticipación de la muerte), y en esa experiencia, éste despotencia su constante propensión a considerarse 'sujeto', esto es, fundamento de su propia existencia.

Pero la nada, como sombra del ser, es algo muy complejo que merece ser tratado minuciosamente y con detalle. No basta con decir que es

---

<sup>41</sup> Trías interpreta la interrogación, comienzo del pensar, como la acogida misma de la nada en la reflexión: "pensar significa ponerse delante de un objeto que no es tal, o que es su propio desalojo (como objeto). Y lo que da testimonio fenoménico de ese pensar en el vacío (desde y hacia ese vacío) es eso que espontáneamente surge de tal acrobática posición, y que es el santo y seña mismo del pensamiento: la interrogación... Interrogar es alojar ese vacío de la nada, experimentada como anticipación de la muerte, en el pensamiento; un pensamiento que en la propia interrogación despunta y florece. Pero la *nada de ser* que la muerte testimonia redobla esa interrogación con otra, prolongación de la primera, relativa al 'sentido' de eso que aparece y se da; de esa *existencia* que tiene en la muerte su límite irrevocable. ¿Por qué *algo* (ente, existencia) y no más bien nada?, como preguntó Leibniz y tras él sobre todo Schelling". *Ibíd.* p. 178.

<sup>42</sup> *Ibíd.* p. 180.

algo que se opone siempre, y en cuanto tal, al ser. Trías recuerda, a este respecto, las posiciones teóricas asumidas por el atomismo (la asociación entre 'nada' y 'vacío'), el budismo (la concepción del 'nirvana' como apagamiento progresivo del deseo y la pasión que el *ego* reproduce), el misticismo renano (que proclama la necesidad de 'hacer el vacío' en el interior del creyente hasta una total conformación con la nada, que es siempre co-relativa al nacimiento de Dios en aquél) o el platonismo (la distinción entre el absoluto no-ser de Parménides y el no-ser relativo que, en cierto modo, es). No se trata de entrar ahora en detalle en ellas, por la sencilla razón de que adonde nos conduce Trías es a reflexionar sobre un fragmento, fundamental y complejo, de la 'doctrina de la esencia' de la *Ciencia de la lógica* hegeliana. "Y es que a la existencia se le aviene con espontánea naturalidad la analítica hegeliana relativa al *Schein*, y a su carácter de *Nichtigkeit* (nulidad, nonada, futesa, bagatela, etc)"<sup>43</sup>.

Antes de nada, Trías señala que la 'doctrina de la esencia' (que sigue, en el texto citado, a la 'doctrina del ser'), puede entenderse como una auténtica 'doctrina de la nada'. Ya en los primeros párrafos de la obra, en efecto, Hegel identifica el ser con la nada. Pero es precisamente en la 'doctrina de la esencia' donde la nada es explorada en toda su complejidad teórica, concreta-mente, y éste es el fragmento al que el autor se refiere, allí donde Hegel aborda la condición del *Schein*, término intraducible al castellano, pero que significa 'parecer', 'parecer-ser', 'brillo' o 'refulgencia' de aquello que se revela falso. Es decir, con la expresión *Schein*, Hegel se refiere al fulgor o al brillo de un ser que no es lo que parece. El *Schein* es, así, algo que parece ser lo que no es, pero que, en cuanto apariencia, tiene existencia. Trías señala que, en este sentido, Hegel se mueve en el mismo plano que el diálogo *El sofista*, cuando Platón se interroga por el estatuto ontológico del hablar sofístico, un pensar que no tiene por objeto la verdad, sino los *eidola*. Pero el filósofo alemán va más allá que el griego en su pretensión de pensar la apariencia, al abrirse desde ahí, desde el *Schein*, a una definición adecuada de esencia (*Wesen*), de manera que la naturaleza y condición del *Schein* afecta y compromete lo que quepa decir de aquélla. De hecho, la definición adecuada de esencia lo incluye. Y en eso consiste la genialidad del análisis hegeliano: en acceder a la definición de esencia a partir del *Schein*.

¿Cómo se lleva a cabo este análisis? Trías da algunas indicaciones que aquí seguiremos en lo fundamental. Hegel había definido ya, en los

---

<sup>43</sup> Ibid. pp. 180-181.

parágrafos finales de la doctrina del ser, la esencia como 'absoluta negatividad' (esto es, como negatividad auto-reflexiva o como negación que, al negar, tiene por objeto de su negación a sí mismo). La 'esencia' viene a ser, en este sentido, negatividad que, en tanto negación de sí, es, rechazo y repulsión de sí. Pues bien, ¿cómo se articula el análisis del *Schein* con la definición de esencia? Según Trías, el *Schein* es, precisamente, lo 'negado' en esa negatividad operativa y verbal, o, dicho con las palabras de nuestro pensador, "el 'inmediato' lado, relativamente independiente respecto a esa productividad del negar, que en ese auto-negarse se establece. Ese auto-negarse es la esencia: un auto-negarse que revela o muestra o muestra una relación de pura inmediatez de sí consigo, pero que mantiene un 'lado independiente', que es el *Schein*, en el cual esa 'pura inmediatez' del auto-negarse de la esencia queda como objetivada y 'puesta'"<sup>44</sup>. El *Schein*, pues, en tanto que lo negado en esa negatividad esencial, puede definirse como *Nichtigkeit*, o como *das Nichtige*, expresión que, en castellano, puede traducirse por futesa, bagatela, nulidad, etc, y que Trías acerca a la 'nonada' teresiana, pero que, en tanto que brillo de la esencia misma, se halla inserto en ella. Hegel, en consecuencia, llega a definir la esencia como 'unidad idéntica' de la 'absoluta negatividad' y de su 'inmediatez' (precisamente, el *Schein*).

### 3.2

#### *El espacio y el tiempo*

Al hablar de la esencia del ser del límite prometimos un espacio en el que debatir más detalladamente la cuestión del tiempo. Quedó claro que una consideración adecuada de la esencia exigía abrirla a los tres éxtasis temporales, ya que, para Trías, la reflexión sobre la esencia quedó lastrada desde Aristóteles a Hegel por un bloqueo respecto a la dimensión o éxtasis del futuro. Y bien, la esencia del ser del límite se debe examinar a partir del dato inaugural, de la existencia en exilio y éxodo. Esta existencia, como dato inaugural de la reflexión filosófica, es siempre una existencia 'temporal' que discurre entre el nacimiento y la muerte. Dicha existencia aparece erradicada de su fundamento (fundamento-en-falta) y remitida a un fin en el que acontece su quiebra como 'ex-sistente'. Y bien, la existencia viene a ser límite; pero límite, en sentido temporal, como 'presente' cercado por un 'pasado inmemorial' y un 'futuro escatológico'. Debemos preguntarnos, por tanto, qué es el tiempo, entendiendo éste como el *tiempo propio* de la existencia fronteriza. Y

---

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 170.

ésta exige, no sólo una atención a su condición 'presente', sino también un retroceso hacia su 'pasado inmemorial', donde se aloja la potencia matricial del existente, así como una anticipación del 'futuro escatológico', o punto omega irrealizable que da sentido al pasado y al presente.

Pero ¿qué es el tiempo? Para Trías, toda reflexión sobre el tiempo que se quiera radical ha de partir siempre a partir del modo inmediato en que se manifiesta: como tiempo de la fiesta que se celebra en un lugar plenamente singularizado: el templo. Espacio y tiempo no son, pues, dimensiones homogéneas (como se piensa en la modernidad), sino que remiten, en última instancia, al espacio y al tiempo sagrados, es decir, al lugar y al momento determinados en los que se celebra la hierofanía. Si, como señala Trías, la raíz *-tem* que cabe descubrir tanto en *templum* como en *tempus* remite a una unidad intrínseca entre espacio y tiempo, estas dimensiones hacen siempre referencia al lugar y al momento (recortados de la indiferencia 'profana' de espacios y tiempos) de la cita con lo sagrado: templo y fiesta. Ello hace del espacio y el tiempo sagrados límite y frontera entre los dioses y los hombres, entre los vivos y los muertos. Y es precisamente la manifestación de lo sagrado en un lugar y tiempo determinados lo que permite transitar del caos al mundo, de la materia informe al cosmos (templo, ciudad)<sup>45</sup>. Como apunta M. Eliade, la manifestación de lo sagrado funda ontológicamente el mundo<sup>46</sup>. Cabe inferir, por tanto, que el espacio y el tiempo profanos derivan de esta originaria fundación.

El tiempo se revela, pues, según su misma raíz etimológica, como recorte, demarcación y límite entre un pasado en el que moran los muertos y un futuro que se anuncia con señales y signos. Y se impone, entonces, esclarecer la doble potencia conjuntiva y disyuntiva del tiempo, como aquellas que aseguran respectivamente la unidad de la experiencia temporal y la diferencia singular de los tres éxtasis: presente, pasado y futuro. En efecto, el tiempo presente (o 'presente esencial' en el que un existente insiste en ser y que hay que diferenciar del presente del pasado y del presente del futuro) queda caracterizado como límite y gozne entre un 'pasado inmemorial' (un pasado que nunca fue presente y que no es, por tanto, simplemente el pasado del presente) y un futuro escatológico (un futuro que nunca será

<sup>45</sup> Trías señala que la caracterización de la música y la arquitectura en *Lógica del límite* como artes limítrofes o fronterizas hacía referencia al carácter liminar del espacio-tiempo sagrados: templo y fiesta. En efecto, dichas artes "hacen *habitable* el mundo al destacar, dentro de la general indiferencia de los espacios y los tiempos, la singularidad *cualitativa* del lugar del templo y del tiempo de la fiesta". *Ibíd.* p. 200.

<sup>46</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 26.



presente y que, por tanto, no es simplemente futuro del presente). El 'pasado inmemorial' constituye la condición de posibilidad de todo pasado<sup>47</sup>, el 'futuro escatológico', de toda experiencia empírica de futuro, y el 'presente esencial', a su vez, de toda experiencia de presente.

Ahora bien, el presente de la existencia, en cuanto gozne, se abre a ambos éxtasis temporales mediante la memoria del poeta o la previsión del profeta. En efecto, como apunta Trías recordando a Schelling, el pasado sólo puede ser 'relatado'; el presente, 'ex-puesto'; y el futuro, 'profetizado'. En este sentido, la exposición del presente constituye la tarea propia de la razón fronteriza; y el relato del pasado inmemorial y la profecía del futuro escatológico sólo es posible mediante la apertura de la razón fronteriza a la formación simbólica. En esa triple orientación del fronterizo (razón fronteriza y simbolismo), el tiempo revela su potencia conjuntiva y unitiva. Pero la formación simbólica deja siempre fuera un suplemento inapresable (=x) que todo pasado o todo futuro cobijan en virtud de la 'potencia disyuntiva' del tiempo, que mantiene en su originaria diferencia y singularidad a cada uno de los tres 'éxtasis'.

Y bien, para Trías, lo que se produce en todo acontecimiento histórico, es decir, en toda fundación (inaugural) de una época histórica, es precisamente esta experiencia unitaria del tiempo: la inmediata redefinición del pasado inmemorial, del futuro escatológico y del presente esencial. En este acontecer, ese presente destaca la unidad del tiempo en su propia diferenciación en tanto presente, pasado y futuro. Y en él se reconoce una persona o una colectividad.

### 3.3

#### *Realidad y verdad.*

En su repliegue sobre sí misma, la esencia del ser del límite revela sus determinaciones intrínsecas: la cópula y la disyunción. Cabe hablar, en consecuencia, de un doble principio o de una doble potencia: la potencia conjuntiva y la potencia disyuntiva, aquellas que, míticamente, Empédocles concibió como Amistad y Odio. No tiene sentido introducir una ordenación jerárquica entre ambas. Más bien, habría que hablar de tensión. Y bien, para Trías, el concepto de verdad no es ajeno a esa tensión entre las dos potencias. De hecho, la verdad puede redefinirse como la mostración o exposición de la

---

<sup>47</sup> Al desaparecer la dimensión inmemorial del pasado, el pasado se convierte en mero pasado del presente, dando así un privilegio desmedido al presente dentro de la economía de los tres 'ex-tasis' temporales.

tensión o lucha entre ambos principios. Sólo que esta tensión se manifiesta, bien como juego (en el que prima la potencia conjuntiva), bien como lucha y conflicto (en la que prevalece la potencia disyuntiva). Pero en cualquiera de estas dos operaciones están presentes, en forma de tensión, las dos potencias. Esa tensión nos advierte hasta qué punto el conflicto no es ajeno al juego, ni el juego al conflicto o a la lucha. Y ello se documenta fácticamente, según nuestro autor, en la guerra y en el sexo.

Verdad sería, pues, mostración de esa tensión entre las potencias conjuntiva y disyuntiva, en la que se coligan el concepto y la cosa, la razón fronteriza y la realidad. Trías recrea cada una de estas ideas desde los postulados de su filosofía del límite. El concepto es entendido como 'concepto limítrofe', esto es, como concepto que asume el límite que le determina como aquello que se interpone entre él y el suplemento inapropiable e inconcebible de misterio. A ese suplemento 'co-relativo' al concepto limítrofe, Trías le llama 'cosa'. De hecho, la 'cosa' es, propiamente, el cerco del misterio que reta al pensar-decir a pensar y a decir, pero que, como tal, permanece siempre como un resto inapropiable que el propio límite proyecta hacia fuera. Concepto (concepto limítrofe) y cosa (suplemento de misterio) son proyecciones del espacio-luz, entendiendo por esta idea el fundamento topológico del ser del límite, o el espacio que aloja el don del ser del límite.

En este sentido, la razón productora de conceptos sería una razón fronteriza, es decir, una razón que no puede generar desde sí misma su propio punto de partida, como ocurre en la modernidad desde Descartes a Hegel, bien sea por la vía de una intuición evidente, o por la de una marcha metódica que promueve desde sí su propia revelación. La razón fronteriza tiene que habérselas, por tanto, con un dato inicial o *factum* que ella no ha puesto o engendrado, pero que revela un límite esencial, cesura o hiato, entre razón y realidad. Y la razón descubre en ese dato inicial ese límite limitante como dato inaugural que suscita asombro y admiración, preguntas y reflexiones.

Trías viene a redefinir, así pues, el concepto tradicional de verdad, desde los compromisos ontológicos de la filosofía del límite, como un justo ajustarse, en lo dislocado del gozne, entre concepto y cosa, entre razón fronteriza y realidad. La no-verdad podría caracterizarse, por tanto, como el ocultamiento u olvido de la doble potencia de conjunción y disyunción. Ahora bien, la esencia del ser del límite, no sólo se repliega sobre sí revelando esta doble potencia, sino que, además, se despliega o se 'ex-pone' en los tres

cercos de los que ya hemos hablado: cerco del aparecer, cerco hermético y cerco fronterizo. Y bien, Trías llama 'realidad' a la síntesis o unión de existencia y esencia (replegada en sí y desplegada en los tres cercos).

## RECAPITULACIÓN

### 1

Concluimos este capítulo con la reproducción de un párrafo que consideramos muy significativo en el que se resume el proyecto filosófico de Eugenio Trías en esta tercera variación:

"El despliegue del ser del límite hace referencia a lo *onto-lógico* del ser; el despliegue del símbolo, a lo *onto-lógico* (en su dimensión de *logos* simbólico). Ambos determinan lo ontológico en su forma acaso más accesible, o cuyo privilegio es de carácter metodológico; respecto a ello es la filosofía la necesaria *mediación reflexiva*. Lo que en la religión, o en el culto religioso, o a través de formas artísticas, comparece de modo in-mediato puede llegar a ser concebido, en el plano de la reflexión racional, a través de la filosofía; de una filosofía que sea capaz de articular su paradigma de racionalidad con la insoslayable evidencia del ser del límite, o de la condición fronteriza. Una filosofía, en suma, que presente como propuesta una *razón fronteriza* abierta al acontecer simbólico<sup>48</sup>.

La propuesta triasiana viene a ser, pues, el constante diálogo de la filosofía con las formas simbólicas. Se promueve, por tanto, una razón que 'sale de sí' en dirección al acontecer simbólico (arte y religión), pero asimismo, un acontecer simbólico abierto a su esclarecimiento racional (ya que la racionalidad del símbolo es potencial). La razón fronteriza es, en efecto, aquella que asume su condición limítrofe y trata de colmar lo que le falta mediante el concurso de formas y acontecimientos simbólicos que puedan dar razón de su condición de existencia en exilio y éxodo. Pero este acontecer simbólico asume, asimismo, la necesidad de la reflexión racional y se abre a la razón fronteriza. Hay que señalar que Trías no aclara nunca cómo pueda concebirse, al margen del concepto 'formal' de razón fronteriza, esa razón que esclarece la verdad de las formas simbólicas. Lo único que señala es que lo propio de la misma es promover conceptos, y que estos conceptos han de ser entendidos, desde la filosofía del límite, como conceptos limítrofes. En este sentido,

---

<sup>48</sup> *Ibíd.* pp. 62-63.

"La filosofía debe articular lo *onto-lógico* del ser del límite, o de la condición fronteriza, con lo *onto-lógico* propio y específico del símbolo. De este modo puede ser la *mediación esencial* entre esos dos extremos, o la cópula liminar que los potencia y conexas, pero que preserva el carácter diferenciado y disyuntivo de los mismos"<sup>49</sup>.

Y bien, la conjunción o adecuación en lo dislocado del gozne entre la razón fronteriza y la revelación o configuración simbólica, recibe el nombre de 'espíritu'. Este concepto se refiere, en primer lugar, al horizonte escatológico que puede servir de guía de conocimiento y acción histórica a nuestro presente. De hecho, la experiencia fronteriza (o experiencia espiritual) constituye para el fronterizo una experiencia anticipada de una verdad escatológica, entendiendo por verdad escatológica aquella que remite a un futuro que es propiamente futuro (futuro escatológico o trascendental), y no simplemente el futuro del presente, del cual constituye su matriz o condición de posibilidad. Como el mismo Trías comenta, "la experiencia actual de esa anticipación es, justamente, la experiencia espiritual: la que hace posible en toda su radicalidad una aventura filosófica; y también toda verdadera aventura artística o religiosa"<sup>50</sup>.

Ahora bien, la idea de espíritu se refiere, en segundo lugar, al propio fronterizo, ya que aquél es el propio fronterizo en su condición de inteligencia abierta al símbolo, o de razón fronteriza que 'sale de sí' hacia el acontecer simbólico. La esencia del espíritu es la libertad, es decir, la asunción pasional-racional del carácter jánico del límite: límite limitante y límite hermenéutico. El fronterizo vive así, en su propia carne la doble potencia de la esencia del ser del límite: la potencia conjuntiva, que pone en conexión los cercos escindidos, y la potencia disyuntiva, que los separa.

## 2

Pero surge ahora, creemos, un problema. Si la filosofía ha de dialogar con las formas simbólicas que revelan el cerco hermético (arte, religión), ¿qué es aquella forma de reflexión que afirma que la filosofía debe articular lo *onto-lógico* del ser del límite (el despliegue de este ser en los tres cercos) con lo *onto-lógico* propio del símbolo? Dicho de otra forma: si la filosofía ha de abrirse al símbolo y entablar diálogo con arte y religión [ciertamente, para revelar estructuras de la existencia en exilio y éxodo, pero ¿cómo se en-

---

<sup>49</sup> Ibid. p. 63.

<sup>50</sup> Ibid. p. 416.

tabla ese diálogo?], ¿se abre la filosofía del límite triasiana, desde el punto de vista del contenido, al arte y la religión? ¿O, más bien, atraviesa el decir filosófico y, en general, el *logos* (pensar-decir) para ofrecernos una topología ontológica de la cultura humana? Es decir, ¿no estamos aquí, no simplemente ante una metafilosofía? De hecho, la filosofía triasiana *piensa* qué es la filosofía, aquello que la filosofía, como saber humano, *debe* pensar. En este sentido, abre un camino, es decir, diseña un programa. Y este programa se quiere sistemático. No sólo porque pueda variarse desde la estética, la filosófica política o la filosofía de la religión, sino porque dibuja un mapa general de las distintas actividades de la cultura humana, de las más diversas manifestaciones o producciones del fronterizo.



## CAPÍTULO OCTAVO

### ÉTICA Y CONDICIÓN HUMANA: ÉTICA, ONTOLOGÍA Y SUBJETIVIDAD

#### INTRODUCCIÓN

##### 1

El último capítulo de esta variación va a girar en torno a la cuestión ética, tal y como Trías la aborda en *La razón fronteriza y Ética y condición humana*. Recordemos que desde *Los límites del mundo*, la ética (más concretamente: la experiencia ética) va ocupando en la *arquitectónica* de la filosofía del límite un papel cada vez más relevante y decisivo. En efecto, si hasta dicha obra, Trías había creído que la estética constituía el acceso más 'transparente' al ser -de ahí su constante ocupación con el arte o con *Lo bello y lo siniestro-*, en *Los límites del mundo* esta perspectiva cambia radicalmente hasta considerar que el mejor acceso al ser (al 'más allá del límite') lo constituye la experiencia ética. De ello ya dimos cuenta, no sólo en el capítulo segundo, dedicado a la exposición de la fenomenología de la experiencia del límite, sino también en el tercero, en cuyas páginas finales pudimos mostrar la intrínseca conexión que nuestro pensador establece entre la experiencia ética (recreación del imperativo categórico kantiano desde la asunción del paradigma lingüístico contemporáneo), la ontología-topología (el 'ser del límite' y su doble proyección del cerco del aparecer y el cerco hermético), la cuestión del sujeto (la concepción de éste como 'sujeto *sujetado* al límite') y el ejercicio de arte y filosofía. No se trata, sin embargo, de repetir una vez más lo que ya en su momento quedó explicitado. Más bien, la tarea consiste en 'variar' la 'filosofía del límite' sobre el centro tonal de la ética, en abrirse a la experiencia ética con objeto de pensar una 'ética fronteriza', y, por consiguiente, de mostrar el 'uso práctico' de la 'razón fronteriza'. Tal es la nueva perspectiva que propone Trías frente a tratamientos más sectoriales. Por ello, conviene recordar que Trías piensa la filosofía como una unidad, o como una experiencia unitaria. Si se ocupa ahora de la ética, no lo hace desde una inquietud sectorial, sino desde una vocación universal que atañe al problema del ser. Se trata de modular (adviértase el carácter musical del verbo) la ontología del límite en clave ética. O de incidir en el aspecto ético de tal ontología. Y éste es precisamente el objeto propio de una 'ética fronteriza'.

La ética (fronteriza) constituye, en *La razón fronteriza*, la tercera categoría del 'ser del límite' (pasando, en *Ética y condición humana*, a ocupar la centralidad del discurso y del texto). En ella, (como categoría hegemónica), la 'existencia en exilio y éxodo' se alza al límite del mundo, y en la cita con él, el existente se descubre como existencia libre<sup>1</sup>. Tal cita puede pensarse, sin embargo, en clave ética (la respuesta responsable a la irrupción en el cerco del aparecer de la 'voz' del habitante del cerco hermético, interpretada en la modernidad como 'voz de la conciencia'), o en clave ético-religiosa (la cita de uno consigo mismo en la que se descubre el desdoblamiento de la subjetividad en un núcleo 'yoico' de identidad<sup>2</sup> y en la figura del *daimon*). Por este motivo, en las dos primeras secciones, nos ocuparemos de la primera aproximación a la experiencia ética. En la segunda y la tercera, *El acontecimiento ético* y *La ética como patética*, de la otra. No se tratará, sin embargo, de dos dimensiones distintas, sino, por el contrario, de dos perspectivas de una misma experiencia.

## ÉTICA FRONTERIZA (EN LA RAZÓN FRONTERIZA)

### 1

Por 'ética fronteriza' hay que entender aquella reflexión sobre el *ethos* que propone el justo ajustarse de la existencia en exilio y éxodo a su propia condición fronteriza, o el alzado del hombre (fronterizo) al ser del límite, movimiento que constituye la respuesta libre que aquél puede dar a la requisitoria del límite. Éste comparece, de hecho, como voz de un imperativo (o 'voz de la conciencia') que exige al 'fronterizo' alzarse al límite del mundo para llegar a ser lo que potencialmente es: habitante de ese espacio limítrofe entre el mundo y el sinmundo, o entre el cerco del aparecer y el cerco de lo

---

<sup>1</sup>Como iremos viendo, el concepto de libertad presenta notables diferencias en ambos textos. "Por libertad no puede concebirse tan sólo una indeterminada e idealista 'auto-determinación' del 'sujeto' que propone la filosofía centrada en la 'subjetividad'. No es el efecto de libre auto-posición de un Yo que antecede a toda 'positividad' o 'realidad' (como en Fichte). La libertad no es libertad relativa a un 'sujeto' (en sentido tradicional), sino libertad personal que ejerce el habitante de la frontera en su capacidad de acceso al reto que el ser del límite le propone a través de la mediación del imperativo categórico". E. Trías, *La razón fronteriza*, pp. 355-356.

<sup>2</sup> "En tanto que persona el hombre dispone de un centro de irradiación y comprensión que suele llamarse identidad propia, sujeto, *ego*; pero no es legítimo aislar ese núcleo de tal modo que llegue a constituir el lugar mismo, privilegiado, de toda fundación filosófica, como propone la filosofía moderna, de Descartes a Hegel". Ibid. p. 404.



encerrado en sí. Esa voz constituye el único testimonio que poseemos del cerco hermético. De hecho, rompe el velo de misterio y desciende al habitante de la frontera (en forma de imperativo), y éste debe 'co-rresponder' a ese descenso con un alzado a la condición fronteriza, alzado en el que, por otra parte, juega su libertad. Ciertamente, podría muy bien no 'escuchar' esa voz imperativa y permanecer caído en el cerco del aparecer, o cometer *hybris*. Pero la libertad se va a jugar, precisamente, en la acogida del imperativo. Ser libre va a significar, pues, ser responsable. Y ser responsable significará: ser capaz de responder a esa voz que ordena (ser fronterizo), adecuando el propio comportamiento, la praxis, a la propia condición fronteriza.

El fronterizo accede, por tanto, a la experiencia ética en la medida en que oye y responde a la voz del imperativo<sup>3</sup>. Pero en cuanto que éste urge y apremia al habitante de la frontera a alzarse de su caída en el cerco del aparecer hasta el límite del mundo, puede ser entendido como 'imperativo pindárico': 'llega a ser el que eres, habitante de la frontera o fronterizo', o 'aprende a ser lo que ya eres, límite y confín del mundo'. En la consecución de ese movimiento de alzado, logra el fronterizo realizar su esencia y naturaleza, o su don más propio: la libertad.

Ahora bien, esa voz imperativa es silenciosa: nada dice, o dice *nada*. Constituye una 'orden formal vacía'. Su decir es un decir que nada dice, pero que motiva el obrar, según la acertada descripción en *Los límites del mundo*. El imperativo categórico o imperativo pindárico urge, pues, al fronterizo a suplir a través del obrar aquello que no se puede o no se deja decir. De hecho, lo indecible (aquella referencia que subsiste allende el límite del mundo) no puede ser enunciado, propuesto o significado, pero puede ser 'actuado' u 'obrado'. De ese imperativo, sin embargo, se desprenden dos corolarios o inferencias.

- 1) La exigencia de 'des-prenderse' del fundamento matricial o matriz en el que vive el infante antes de su acceso a la condición lingüística. La voz del imperativo arranca al fronterizo de su fundamento (siempre en falta) y le urge a adecuarse a su propia condición limítrofe.

---

<sup>3</sup> En *Los límites del mundo* y *La aventura filosófica*, Trías intentó pensar la voz del imperativo categórico desde la asunción del paradigma lingüístico wittgensteiniano como *factum* incrustado en el propio lenguaje. El imperativo era entonces concebido como 'flexión verbal imperativa', es decir, como matriz o condición de posibilidad de la flexión imperativa del verbo.

- 2) La exigencia de habitar el límite del mundo sin querer rebasarlo ocupando el lugar (vacío) del cual procede la 'voz de la conciencia'. Se trata, igualmente, de impedir que nadie se alce por encima de su condición fronteriza, con la pretensión de ocupar el lugar-no-lugar del Dios muerto o del Padre ausente.

El primer corolario exige al fronterizo alzarse del cerco del aparecer o 'mundo interpretado' (Rilke), dotado ya de significaciones, al mismo límite del mundo, sometiendo ese sentido a la referencia que le acucia desde el cerco hermético. El segundo, por el contrario, posibilita que de ese imperativo ético se derive la condición cívica y social del fronterizo. Podría decirse que, en el límite del mundo, los fronterizos sellan un 'contrato' por el que pactan dejar vacante el lugar del Dios muerto o Padre ausente. Ese contrato podría fundar una política fronteriza.

## 2

Ahora bien, la experiencia ética tiene propiamente dos caras. Por un lado, ya lo hemos visto, la voz del imperativo o 'voz de la conciencia' determina la conciencia moral. Pero la otra cara de esa conciencia moral viene a ser el sentimiento de culpa, o la conciencia 'culpable' o 'deudora' del existente, junto con la angustia que acompaña siempre a esa conciencia. Y en este punto los análisis heideggerianos de la 'conciencia moral' constituyen una referencia ineludible. En efecto, como este pensador puso de manifiesto en *Ser y Tiempo*, ser constitutivamente 'deudor' ('culpable') viene a ser saberse fundado por un fundamento-en-falta. Y aquí radica el giro copernicano que Trías imprime a la cuestión: "porque el fundamento es un fundamento *en falta* registra el fronterizo en su conciencia el hiato o la cesura de *esa falta*. Y eso que *le falta* constituye la raíz de su conciencia de hallarse *en falta*, de donde procede su conciencia de culpa, o su sentimiento de hallarse *en deuda*"<sup>4</sup>. El fronterizo hace, así pues, la experiencia de la 'deuda' porque el fundamento mismo es un fundamento-en-falta. El sentimiento de culpa del fronterizo remite, como a su fundamento ontológico, a un fundamento que no comparece como tal, sino que es siempre un fundamento-en-falta. Cabría decir, por ello, que en la experiencia moral de la culpa (de la deuda, de la falta), el ser-en-falta (límite) se hace transparente a sí mismo.

---

<sup>4</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 74.

Esta experiencia de la falta puede saldarse, sin embargo, mediante el alzado ético del fronterizo a la frontera, hasta hacer de ésta su propia casa o espacio propio. Habitar la frontera no es, por otra parte, otra cosa que lo que se desprende de ese alzado a los límites del mundo: antes de nada, la 'conversión' del *ethos* y la conducta; pero también el ejercicio filosófico, que hace de tal experiencia objeto de reflexión y escritura; y la actividad artística, que da forma sensible a lo que se le revela del cerco hermético. De hecho, si la voz del imperativo constituye el único testimonio del cerco hermético, cabe también una revelación simbólica de ese cerco. Esa revelación simbólica dota de sentido al arte y a la religión. El arte formaliza el cerco del aparecer de forma que su referencia al cerco de lo encerrado en sí es metonímica e indirecta. La religión, por el contrario, constituye una exposición del misterio como tal, preservándolo en su condición de misterio. Pero ambos, arte y religión, coincide en su ser-símbolos. En general, el símbolo viene a ser la exposición sensible del cerco de lo encerrado en sí. Ese cerco comparece originariamente como voz imperativa que nada dice, pero que motiva el obrar. Y ese obrar implica el alzado del fronterizo a los límites del mundo, promoviendo la obra de arte, la reflexión filosófica o la acogida de la revelación a través de la narración mítica y el culto.

### 3

El límite no es, por tanto, solamente límite limitante, sino también límite positivo y afirmativo que permite una paradójica apertura a lo que se encuentra más allá de él, y que hace que el límite sea propiamente límite. Por otro lado, el fronterizo es lo que es en razón de su remisión al límite que le constituye, remisión en la que juega su ser y su sentido. Es más, el límite viene a ser espacio donde se juega su libertad, y ello en la medida en que le insta a una decisión y una elección. El límite es, así pues, un cruce de caminos. Uno de ellos determina al fronterizo como 'sujeto'. En este caso, aquél remonta su 'caída' en el cerco del aparecer remitiendo su ser al núcleo de identidad del 'yo', haciendo de él fundamento inconcuso de la propia existencia. Entonces, el fronterizo se transforma en 'sujeto sustancial', entendiendo por tal el 'sujeto' de la modernidad (de Descartes a Hegel), caracterizado porque olvida o mantiene en ocultación el límite que le atraviesa. El 'yo' es, allí, puro Yo siempre igual a sí mismo. Ahora bien, el otro camino que en el límite se abre al fronterizo conduce a éste a responder al límite como límite y 'co-rresponderle' adecuando su propio *ethos* en relación a él. Este camino

trae consigo una 'des-potenciación' de ese núcleo de identidad. La tarea de una 'ética fronteriza' podría ser, en efecto, la de promover esa 'des-potenciación' del sujeto. De hecho, el fronterizo es un existente remitido a un fundamento-en-falta que da razón de su carácter de existencia en exilio y éxodo.

Y bien, en la elección libre de la existencia fronteriza el límite deja de ser para el fronterizo un límite meramente limitante, para abrirse, mediante la pasión y la interrogación, a lo que lo trasciende. Por el contrario, para el fronterizo que quiere ser sujeto sustancial, el límite termina mostrando, únicamente, su carácter de límite limitante: "se da la ironía trágica que esa subjetividad que se postula como fundamento de existencia y señuelo de libertad es, precisamente, la que acaba conduciendo al fronterizo a la condición de sujeto sujetado al límite limitante o al reino de la estricta necesidad, o de la *ananké*. A ello conduce una voluntad insensata por trascender y traspasar todo *límite*, lo cual parece ser inevitable consecuencia de la voluntad de ser sujeto sustancial"<sup>5</sup>. Así pues, alzarse a los límites del mundo y, en consecuencia, 'des-potenciar' la propia subjetividad, constituye entonces la única manera de 'co-responder' al carácter positivo y afirmativo del límite, olvidado por la tradición.

El límite es cruce de caminos en la medida en que es ámbito en el que el fronterizo puede elegir entre su carácter de existente remitido al límite, o bien cerrarse sobre su propia identidad y constituirse en un sujeto sustancial que mantiene en régimen de ocultación el límite que lo atraviesa. El fronterizo se juega, pues, en el límite, su propia condición libre, ya que aquél viene a ser el existente que asume su condición fronteriza en su plena positividad afirmativa, como límite que, a la vez, limita y libera. De hecho, Trías entiende por 'libertad' el libre responder y 'co-responder' al ser del límite que se manifiesta como 'voz' a través del imperativo categórico. Libertad no es, por tanto autodeterminación del sujeto, como propone la filosofía de la subjetividad. Por el contrario, esa 'des-potenciación' del núcleo fuerte de la identidad abre al fronterizo la posibilidad del amor, ya que el amor constituye la plena asunción de la propia condición fronteriza y el reconocimiento de la del prójimo. De hecho, no hay amor entre 'sujetos', tan sólo lucha a muerte. Como ya analizó Trías en su tesis doctoral, *El lenguaje del perdón*, Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, no logra pensar el amor por partir de premisas subjetivistas.

---

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 84.

El fronterizo es lo que es en razón de su remisión al límite que le atraviesa y constituye. En el límite del mundo, el fronterizo hace la experiencia de su propia condición libre. La esencia del fronterizo es, de hecho, la libertad, y ello en virtud del carácter bifronte y jánico del límite, a la vez, límite limitante y límite hermenéutico. Ahora bien, para hacer la experiencia de la libertad, la razón del fronterizo, que, en el límite se reconoce fronteriza, ha de abrirse a la formación simbólica del arte y la religión. Ser libre significa, en efecto, sostener la apertura del límite en su doble condición conjuntiva y disyuntiva, o de límite limitante y límite hermenéutico. Y a la síntesis o conjugación de racionalidad y simbolismo (arte y religión), Trías reserva el concepto de 'espíritu'.

El 'espíritu' es, en rigor, la condición fronteriza en tanto que conjugación armónica de racionalidad (fronteriza) y formación simbólica. Esa existencia fronteriza constituye, respecto de nuestra contemporaneidad, una apuesta de futuro. De hecho, en su implantación en el mundo, el espíritu define una época o edad: 'la edad del espíritu'. Pero, en cuanto espíritu, es aquello que no puede encarnarse o presentificarse nunca, siendo respecto al presente norte y guía de conocimiento y acción histórica. Esa edad del espíritu es, así pues, una referencia escatológica relativa a un futuro constitutivo, o futuro que no puede ser sino futuro (respecto de cualquier presente, o existencia en exilio y éxodo).

Esa edad del espíritu puede, sin embargo, anticiparse en virtud de la experiencia espiritual. De hecho, "el fronterizo es espíritu en formación en la medida en que se halla 'en camino' hacia ese signo de identidad de su naturaleza de ser libre que resplandece en el horizonte como habitante del futuro"<sup>6</sup>. Ese espíritu plenamente realizado adopta la forma del doble ideal (*dáimon*) del fronterizo. O dicho de otra manera: el *dáimon* constituye la personificación simbólica del espíritu, aquella figura que interpela y conmina al fronterizo, o que le insta a un giro o una conversión de su conducta. Experiencia espiritual viene a ser, así pues, aquella en la que asiste a la conjugación armónica, en el límite del mundo, del fronterizo y su *dáimon*. Y bien, en virtud de esa conjunción, se realiza como tal el acontecimiento 'sim-bálico': un 'lanzar juntamente' las dos mitades de una misma realidad (escindida): el *espíritu*. Esta conjugación entre ambos cercos se halla, sin embargo, amenazada por la 'cesura dia-bálica' o potencia disyuntiva del límite. Sin embargo,

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 143.

cada vez que ocurre este 'acontecimiento simbólico' se funda un orden nuevo en el acontecer histórico, un nuevo régimen histórico que afecta a la experiencia del tiempo, es decir, se funda un nuevo 'eón'.

## ÉTICA (FRONTERIZA): ÉTICA Y CONDICIÓN HUMANA

### 1

Para Trías, toda reflexión ética, incluso filosófica, ha de inspirarse en una previa reflexión acerca de *lo que somos*, de la *condición humana*<sup>7</sup>. Quizás, 'lo ético' (el *ethos*, 'lugar') sea la revelación de esa condición. Sólo de este modo es posible elaborar una reflexión ética que recree las grandes propuestas de la filosofía tradicional. Pues bien, esa condición humana puede esclarecerse desde la idea de límite (pensada ontológicamente) que Trías ha convertido en piedra angular. Esa idea señala al hombre como 'fronterizo': habitante del límite. Eso es *lo que somos*: límites del mundo. Pero ¿cómo cabe pensar aquí ese límite? Antes de nada, el hombre, como viene pensando desde *El artista y la ciudad*, es un ser 'ex-céntrico' respecto de la *physis*: en virtud de su inteligencia y su pasión, desborda la naturaleza dotándola de sentido y significación. El mundo es, de hecho, la misma naturaleza, sólo que significada. Cabe, pues, hablar ahí de un primer límite: el que une-y-escinde naturaleza (cerco físico) y mundo (cerco físico significado). Ahora bien, al desbordar la naturaleza el hombre queda enmarcado por otro confín: la muerte y el misterio. Límite se dice, pues, en un segundo sentido, como límite que une-y-escinde mundo y sinmundo, cerco del sentido y cerco del misterio. El límite tiene, por tanto, en relación al ser humano, una doble significación que ha de ser subrayada. Éste es, en primer lugar, un ser que excede y desborda el cerco físico a través de su inteligencia y pasión, en virtud de las cuales, el cerco físico adquiere sentido y deviene 'mundo'. Pero el hombre es también un ser limítrofe (cópula y disyunción) entre el mundo y el cerco de misterio

---

<sup>7</sup> ¿Cabría hablar, en cierto modo, de un retorno de la antropología filosófica como eje de la filosofía: "'¿Qué es el hombre?'. Esta pregunta constituye la más enigmática y difícil de todas; es el enigma mismo de la Esfinge... Es, en realidad, el tema y el objeto sobre el que gira toda la filosofía; es además lo que confiere unidad y cohesión a ésta. De hecho, tanto la ética, como la estética, o la filosofía de la religión, o la teoría del conocimiento, giran en última instancia sobre esta cuestión, que es la que asegura la vigencia de la filosofía en nuestro presente, y la que puede garantizar su vitalidad también en el futuro". *Ética y condición humana*, pp. 34-35. Nosotros creemos que se trata de pensar, precisamente, la relación entre lo que Heidegger llama el ser del hombre (para Trías, la *humana conditio*) y la verdad del ser (para Trías, el ser del límite), relación que para Heidegger, permanece impensada a lo largo de la historia de la filosofía occidental.

que lo desborda, y que constituye el punto de fuga del ser y el sentido. Nuestra condición limítrofe nos sitúa, por tanto, entre la naturaleza (pre-humana) y el misterio (supra-humano) que nos trasciende, entre el animal y el dios.

Desde esta perspectiva, el hombre puede ser concebido como condición material de la reflexión ética. Ésta concede forma y finalidad a esa materia (limítrofe) de inteligencia y pasión que es la condición humana. Ésta viene a ser, así pues, la *matriz* a la cual la 'proposición ética' concede forma y finalidad. De hecho, la ética especifica el 'acto formal y final' a través del cual el hombre, concebido como habitante de la frontera, alcanza su plena consumación.

## 2

La proposición ética constituye, para Trías, la expresión lingüística del 'uso práctico' de la razón (entendida como 'razón fronteriza'). Esta proposición reza así: 'Obra de tal manera que la máxima de tu conducta se ajuste a tu propia condición de habitante de la frontera'. En tanto que 'proposición', propone al habitante de la frontera una forma de vida y de conducta: aquella que se adecue a su condición fronteriza. Dicho de otro modo: la proposición ética constituye una 'propuesta' (desde el límite) a la que el sujeto ético debe dar 'res-puesta' (responsable). Sólo que no es posible 'derivar' ésta de aquélla, ya que entre las dos se abre un hiato irreductible. Trías insiste, en efecto, en que ese hiato es lo que confiere eticidad al acto ético, es decir, carácter de acto libre y responsable. Es más, ese hiato da razón de nuestra libertad. Y a la consolidación de hábitos y disposiciones que hacen habitable el límite, Trías la llama 'experiencia ética', que es siempre posterior a la audición del imperativo.

La proposición ética exige la adecuación del habitante de la frontera con su condición limítrofe. En ese sentido, la respuesta (responsable) permite generar lo humano en el mundo. Pero también cabe no prestar audición a la Orden Formal Vacía que nos llama a alzarnos a los límites del mundo. Sólo que de ello se deriva necesariamente lo inhumano. Lo inhumano es, pues, aquello que se genera por incumplimiento de la proposición ética. El drama de la libertad radica, sin embargo, en que el mal, lo inhumano, es consustancial a la libertad que el ser humano es. O dicho de otro modo: la libertad exige como posibilidad real y efectiva que el fronterizo se determine de forma contraria a su naturaleza limítrofe. Trías dice que sólo un ser capaz de implantar lo inhumano en el mundo tiene el derecho de considerarse 'li-

bre<sup>8</sup>. De ahí que de la proposición ética se deriven por necesidad dos corolarios: uno relativo a la exigencia de abandonar la naturaleza, el regazo, el cerco físico, y otro, que compele al sujeto a dejar vacío y libre el lugar del 'Padre muerto' (si hablamos míticamente).

### 3

La proposición ética es, no obstante, una Orden Formal Vacía que nada dice sobre cómo adecuar la conducta a la propia condición limítrofe. De hecho, esa formalidad, que reivindica la pretensión universal e incondicional del imperativo, fue el gran logro de la ética kantiana. Kant, en efecto, determinó la forma que concede significación ética a la determinación de la voluntad como la condición misma de pensar, en sentido moderno, la libertad. Por ello, la reflexión kantiana puede servir en la actualidad de inspiración a una ética que no olvide la pretensión de universalidad e incondicionalidad del acto ético. De este modo, la proposición ética es universalizable en relación a toda forma de vida de la que se de pueda predicar su condición de habitante de la frontera. Sólo que con esta determinación formal de la voluntad no está trazado todo el camino de una genuina reflexión ética.

En efecto, la reflexión debe determinar igualmente el horizonte u objetivo al que se orienta la acción ética. Si Kant asegura la eticidad del acto ético (fundándola en la respuesta responsable al imperativo categórico), Aristóteles, en cambio, tiene el mérito de insistir en el fin que persigue toda acción humana: la *eudaimonía*, noción que Trías vierte al castellano como 'buena vida' y no como 'felicidad', ya que la primera expresión parece más cercana al original griego que la segunda. De ahí que se atenga con mayor fidelidad a la contingencia y condicionalidad del marco objetivo en que se desarrolla la acción. Según Aristóteles, pues, el fin al que aspira ésta es siempre la buena vida. Pero ésta se alcanza, en la medida de lo posible, mediante la consolidación de disposiciones y hábitos (*ethos*) que resulten de elecciones 'prudenciales', siendo la prudencia virtud que escoge el término medio entre dos extremos: el exceso y el defecto.

Y bien, para Trías, la gran tarea de la ética contemporánea consiste en alcanzar una posible conjugación de 'libertad' y 'buena vida'. De un lado, la formalidad del imperativo categórico asegura la universalidad e incondicionalidad del acto ético; de otro, el objetivo final de la acción establece el marco objetivo y concreto en el que se juega la praxis. Y en este sen-

---

<sup>8</sup> E. Trías, *Ética y condición humana*, p. 99.



tido, la labor de nuestro pensador quiere ser la articular estas dos propuestas. Para él, en efecto, la buena vida se alcanza sólo si se llega a ser, en virtud de la respuesta responsable a la proposición ética, eso que el hombre potencialmente ya es: habitante de la frontera. La buena vida es, pues, resultado o efecto del cumplimiento (responsable) del imperativo ético. Por ello, Trías dice que el único deber es el de ser feliz. Sólo que, como ya hemos señalado, la felicidad es entendida como adecuación del fronterizo consigo mismo, es decir, como un 'llegar a ser lo que potencialmente se es'. Dicho de otra forma: la 'proposición ética' encierra en su propia formulación la indicación orientativa del fin que puede alcanzarse (la buena vida). Por ello, Trías puede concluir que lo que hace posible la felicidad es siempre la libre respuesta (responsable) a la proposición ética, la que exige al fronterizo ajustar su conducta con su propia condición de habitante de la frontera.

#### 4

Queda, sin embargo, todavía por determinar quién es el sujeto del acto ético, o dicho en términos aristotélicos, la causa eficiente. Trías habla de un sujeto constituido por tres dimensiones: sujeto 1) el sujeto que desde el límite emite la Orden Formal Vacía, y que, como tal, habita en el cerco hermetico; sujeto 2), que habita en el cerco del aparecer, y oye la interpelación que le dirige el sujeto 1; y por último, el sujeto 3) el sujeto que responde (libremente) a la voz del imperativo y se enrosca, en su conducta y acción, en los límites del mundo. Y bien, la causa eficiente del 'acto ético' sería propiamente este sujeto 3) que libremente responde (responsablemente) a la voz del imperativo categórico = imperativo pindárico, es decir, aquel sujeto que en su acción adecua cada caso a su propia condición de habitante de la frontera.

El sujeto es, por tanto, para Trías, radicalmente concebido, 'persona', noción que etimológicamente significa 'máscara'. Somos aquella máscara a través de la cual resuena una voz, voz de la conciencia o voz de la proposición ética. Esa voz nos constituye en lo que propiamente somos (habitantes de la frontera), ya que es en virtud de esa voz que puede darse un ser (el fronterizo) que se alza a los límites del mundo. Y esa proposición ética exige, precisamente, la adecuación de nuestra conducta a lo que potencialmente somos: seres fronterizos y limítrofes.

Por otra parte, la reflexión en torno a lo que somos (en cuanto sujetos) puede continuarse en dirección a la vida común. La comunidad sería una densa y compleja trama de 'personas' que reconocen su condición de

máscaras a través de las cuales resuena la voz del imperativo categórico que nos llama a adecuar (libremente) nuestra conducta con nuestra condición de habitantes de la frontera. Pero esas prolongaciones cívicas y políticas de la filosofía del límite exigen, ciertamente, otro texto, otro contexto. Quizás, Trías nos ha avanzado ya de esta forma, el siguiente tramo de su filosofía del límite.

## 5

Estos cuatro aspectos del acto ético (causa material, formal, final y eficiente) permiten una lectura de la 'historia de la ética' formada por cuatro momentos fundacionales: 1) la ética aristotélica, que establece el marco contingente y condicional de la acción; 2) las éticas helenísticas, en particular la estoica y la gnóstica, que determinan la base sobre la cual puede inspirarse la reflexión ética (la condición humana); 3) las éticas modernas (la kantiana y la hegeliana), que especifican el uso práctico de la razón (Kant) y la necesidad de descubrir en ella la intersubjetividad (Hegel); y 4) el momento del 'giro lingüístico' de la filosofía, que muestra el carácter lingüístico de la razón. Como él mismo señala, no pretende ser una lectura exhaustiva de la historia de la ética, pero sí lo suficiente como para permitir un acercamiento más unitario a la diversidad de las propuestas.

## EL ACONTECIMIENTO ÉTICO

### 1

Trías se propone pensar más radicalmente aún, no los conceptos fundamentales de una 'ética fronteriza', como hemos venido ensayando hasta ahora, sino lo que por 'ética' se entiende, o lo que en la ética 'acontece', es decir, se trata de pensar la experiencia ética como acontecimiento. Y bien, por 'acontecimiento ético', el autor entiende, en general, el encuentro del sujeto con su *dáimon* propio, o el encuentro del sujeto consigo mismo. De hecho, ambas expresiones dicen lo mismo. Por un lado, la experiencia ética significa, como lo vio el sufismo de Ibn Arabí, el encuentro amoroso entre el ángel tutelar o maestro interior (*kherz*) y el propio testigo<sup>9</sup>. A tal encuentro es a lo que

<sup>9</sup> La referencia en este punto al sufismo de Ibn Arabí no es arbitraria ni superflua. Si se leen atentamente las páginas dedicadas al sufismo en *La edad del espíritu* (pp. 356-360), puede verse hasta qué punto su recepción por parte de Trías hace de matriz desde la que pensar en profundidad el drama del acontecimiento ético. De hecho, el sufismo (lo mismo que las órdenes mendicantes en el seno de la cristiandad del siglo XIII) dan cuenta de la consumación del acontecimiento simbólico o, mejor dicho, 'simi-bálico'. "El testigo se reconoce, pues, de

hay que llamar pro-piamente símbolo: encuentro o encaje entre el lado disponible del sujeto (el signo de identidad) y aquel otro lado que se halla separado de aquél, y que puede personificarse como *dáimon*. El *dáimon*, en efecto, procede del cerco hermético, pero avanza desde su lejanía hasta el límite del mundo, lugar donde puede producirse un encuentro con el lado disponible que ha ascendido a dicho límite. "Existir en la frontera significa, entonces, experimentar ese lugar de cita *como tal lugar de cita*, como aquél en el cual y desde el cual emergen y se constituyen *a posteriori* los términos que se citan. Tal lugar es también hora, tiempo. Al lugar lo suelo llamar *espacio-luz*. Al tiempo correspondiente, el *instante-eternidad*"<sup>10</sup>. Se parte, pues, de la idea de que el sujeto es un sujeto escindido o desdoblado, y que solamente a través de este encuentro acontece el símbolo. De no existir esta escisión, esta distancia, no podría darse algo así como un encuentro. De hecho, como viene describiendo Trías desde el principio de esta variación, el fronterizo es y encarna un límite, el límite del mundo (Wittgenstein)<sup>11</sup>: un límite le atraviesa, un límite le constituye.

Ahora bien, en el tiempo de la gran ocultación ('la edad del espíritu'), el *daimon* no comparece como presencia manifiesta: se oculta. Ello no significa, sin embargo, que desaparezca. De hecho, el acontecimiento simbólico se da ahora bajo la forma de un encuentro consigo mismo a través de aquellas experiencias que exceden todo cálculo o previsión: la experiencia amorosa, la anticipación dolorosa de la propia muerte en la muerte del otro, el dolor por la pérdida del amigo, el descubrimiento de la belleza, la experiencia del horror, o de la injusticia, etc. Todas estas experiencias tienen en común algo decisivo: que, en ellas, la existencia vibra, se agita, tiembla bajo

---

idéntica realidad que ese doble ideal de sí mismo que es su ángel. Y éste reconoce en el testigo humano su doble terrestre. Ambos se acoplan en el reconocimiento amoroso de su existencia común. Ambos *son* lo mismo, y revelan a través de la porfía amorosa y del reconocimiento *imaginativo* la *cópula existencial* que los gobierna. En este séptimo eón es esa cópula, entendida en forma existencial, la constitutiva *revelación*". Op. Cit., p. 360.

<sup>10</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 348.

<sup>11</sup> En *La razón fronteriza*, Trías ofrece otra 'visión' del *dáimon*. En él, hay que ver, en efecto, "aquel 'más allá interior' a ese límite que soy que, sin embargo, por ser límite, constitutivamente me desborda, y en su desbordamiento se aleja y acerca de mí, se oculta y parcialmente se revela (a través de estos u otros diálogos interiores; fundamento obvio de todo diálogo con otros momentos y maneras de encarnar y personificar el límite. Ese 'más allá interior' que me acompaña como mi propia sombra es mi cuota de misterio en relación a mí mismo: mi propio y personal 'cerco hermético' (para decirlo en mi propia terminología)". Ibid. p. 379. Esta concepción del *dáimon* constituye, pues, una variación de la que vamos ahora describiendo en el texto.

los pies (por así decir) y se ponen las condiciones de un giro o conversión del *ethos*, de la conducta.

## 2

*Ethos* suele traducirse normalmente por conducta, comportamiento, actitud. Pero, como Trías nos muestra lo que este comportamiento y esta actitud entrañan es un encuentro de cada uno con su propio *daímon*. El autor asume, así, la idea de Heráclito según la cual, el *ethos* es, para el hombre, su *daímon*. El sujeto oye a su *daímon*, y éste deviene polo, oriente, que determina la conducta y el comportamiento. Y bien, este encuentro tiene un carácter 'sim-bálico', ya que 'símbolo' (en sentido verbal) sugiere un 'lanzar conjuntamente' las dos partes de una unidad escindida. Este encuentro puede engendrar conocimiento, pero un conocimiento que, en esencia, es siempre auto-conocimiento. Este conocimiento, sin embargo, no es epistémico, sino iluminación gnóstica. Esa iluminación, de hecho, se traduce en deseo y pasión por conocer y reconocer las claves últimas de sentido que puedan orientar la propia conducta y, en definitiva, que puedan aclarar la propia condición existencial. A esa orientación del *ethos* o del deseo, debe llamarse propiamente amor a la sabiduría o filosofía. De hecho, de esa iluminación (gnóstica) respecto al ser propio puede derivar una genuina 'conversión' del *ethos* que cristalice en escritura filosófica, o en obra de arte. Por ello, cabe decir que en el encuentro del sujeto con su propio *daímon* se esclarece la unidad-en-la-diferencia de conocimiento, ética y estética. Se trata, en definitiva, de pensar en las condiciones de un encuentro 'sim-bálico' entre el sujeto y su *daímon*, encuentro que, en la medida que deriva en una conversión ética, arte y filosofía, tiene todos los rasgos de una experiencia espiritual.

## 3

La experiencia espiritual es, antes de nada, el acontecer simbólico en el cual sobreviene el encaje o el desencaje, el encuentro o el desencuentro del sujeto consigo mismo. Pero, por ello, es, una experiencia de la Gracia, del don que se hace entrega en el gratuito encuentro con el *daimon* o Angel Tutelar:

"El orden espiritual es el orden de la gracia: el reino carismático en el cual las 'elecciones' no dependen ni del mérito ni del esfuerzo. En el orden de la gracia carece de sentido preguntarse de qué depende la consecución o el fracaso del encuentro. Éste sobreviene, actúa, como reto y provocación. El sujeto puede, desde luego,

situarse en disposición de posible sintonía que propicie la consumación del encuentro. Pero la razón de éste escapa a toda reflexión"<sup>12</sup>.

No es posible, pues, determinar a voluntad el lugar y la hora del encuentro simbólico o espiritual. Sólo se pueden establecer las condiciones para que un tal encuentro pueda darse. Y ello, porque

"Por espíritu ha de entenderse aquella fuerza (huracanada, tormentosa) que desarraiga radicalmente al sujeto de su situación corriente y cotidiana de perfecto asentamiento en una identidad, en un marco familiar y social de referencia, en un mundo perfectamente conocido e interpretado, generando en él un posible movimiento de *giro*, de conversión o revolución (en el sentido físico del término), de manera que el sujeto se mueva ciento ochenta grados alrededor de sí y se prepare, en virtud de esa *epistrofé*, para un encuentro consigo mismo (con su propio *daimon*)"<sup>13</sup>.

La experiencia espiritual constituye, pues, el encaje de ambas partes del símbolo (en sentido verbal). Ambos adquieren su valor en la cópula del encuentro o del acontecer simbólico. El ser del límite se transfigura, entonces, en símbolo. Y esta transfiguración tiene 'lugar' en la frontera del mundo. Y bien, Trías señala que ese encuentro simbólico se produce en un tiempo que no es el tiempo sucesivo del reloj, sino instante-eternidad (para decirlo en términos de Goethe), y en un espacio que no es el *continuum* de nuestra representación común, sino un espacio iluminado, perfectamente diferenciado y distinguido ('espacio-luz'). El instante-eternidad es, entonces, el tiempo del encuentro simbólico, o el encuentro simbólico como tiempo. A su vez, el espacio-luz es el espacio del mismo encuentro, o tal encuentro como espacio. En dicha experiencia, el sujeto consigue transfigurarse y transfigurar, acaso, las condiciones de su existencia y de su mundo.

#### 4

Ese encuentro (o desencuentro) simbólico es siempre el mismo a través de sus diversas modulaciones históricas. El acontecer simbólico es ahora concebido como acontecer histórico. "Pues el espíritu posee memoria histórica. Y esa memoria mediatiza la forma y el modo del encuentro del acontecimiento en virtud del cual el sujeto se confronta consigo mismo, o puede alcanzar conocimiento de sí"<sup>14</sup>. *La edad del espíritu* muestra, en este sentido, la singularidad de cada eón de este acontecer simbólico. La historia es

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 244.

<sup>13</sup> *Ibíd.* p. 240.

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 250.

historia simbólica o historia espiritual. La memoria del espíritu es, en consecuencia, memoria épica. "Por tal debe entenderse lo que suele llamarse memoria histórica, y que hace referencia a la gesta humana a través del curso de los siglos y a través de los más distintos y distantes paisajes de la geografía"<sup>15</sup>. En virtud de esta modulación épica del acontecer simbólico o espiritual, se da expresión a la pertenencia del fronterizo a una comunidad que trasciende la pura esfera singular o personal. El relato épico da razón, así, de la situación (histórica) del presente y abre la posibilidad de proponer caminos por los que transitar el futuro. Trías ha dado ya forma lógica a esta propuesta en su libro *La edad del espíritu*.

## LA ÉTICA COMO UNA PATÉTICA

### 1

De la experiencia espiritual no se dispone. Tan sólo es posible un prepararse, un cultivo de la apertura del *eros* (la dimensión más radical del fronterizo, más 'profunda' que la razón y la voluntad) a lo que trasciende. Eso significa que hay que pensar la ética más allá de las categorías aristotélicas (relativas a la acción) en las que ha estado aprisionada a lo largo de la historia de la filosofía. Trías polemiza, en efecto, con la concepción del *ethos* que se impone en Occidente con Aristóteles (un *ethos* pensado desde la acción) en virtud del ocaso del pensamiento trágico y la correspondiente hegemonía del *logos apofántico*. Ahora bien, desde el punto de vista de la filosofía del límite, el *ethos* no debe pensarse desde la acción. Para nuestro autor, la ética, en último término, no hace referencia al elegir entre abstractas posibilidades y al actuar, sino a la pasión o al padecimiento (del ser-en-fata y ser-con-falta), siendo la pasión, en primer lugar, aquello que funda conocimiento y acción<sup>16</sup>. Pasión no es, por tanto, instancia negativa respecto de la acción y la razón, sino, por el contrario, positividad o instancia afirmativa que funda el *ethos*, el *logos* y la *poíesis*. No se trata, sin embargo, ahora, de mostrar que la pasión es fundamento del conocimiento, sino que también lo es del actuar, del *ethos*, del comportamiento y la acción. Se trata de mostrar que la 'ética del límite' es una ética pasional, o una patética.

<sup>15</sup> *Ibíd.* p. 252.

<sup>16</sup> Conviene recordar aquí, en primer lugar, la reivindicación que de la pasión, en tanto fundamento del orden racional de las ideas y del orden práctico de la acción, lleva a cabo Trías en su *Tratado de la pasión*. Remitimos aquí a ese capítulo en la medida en que en estas páginas Trías, recoge las líneas directrices de la investigación allí llevada a cabo.

La pasión es, pues, fundamento de conocimiento y acción. En consecuencia, si el sujeto es fronterizo por hallarse 'sujetado' al límite, tal y como viene mostrando Trías desde *Los límites del mundo*, esa sujeción es, antes que nada, pasional. El sujeto es, pues, pasional antes de ser sujeto racional (que conoce o que actúa). "El sujeto lo es como derivación de la pasión que le domina"<sup>17</sup>. La pasión, sin embargo, no ha de ser entendida como pasión *de* un sujeto (como lo hace la modernidad), sino como aquello que funda toda 'sujeción', toda subjetividad. Y en este sentido, exige una consideración ontológica. Del ser en tanto que ser debe decirse, entonces, que es pasión. O dicho de otro modo: la pasión constituye una categoría ontológica, en el sentido que *se dice del ser*, pero de un ser entendido como ser-en-falta y ser-con-falta: *limes* o frontera.

La pasión, ontológicamente considerada, articula y une ese sujeto 'sujetado' al límite y aquello que, desde el límite, se repliega en sí. Halla su raíz y su fundamento en aquella dimensión del cerco hermético como raíz matricial, materna o material ('madre tierra'). Pero esa pasión determina el estallido del *logos*. De hecho, el cerco hermético comparece también como ese *fondo oscuro positivo* que abre la posibilidad misma del *logos*, pero que constituye para él algo inapropiable o inconcebible. Pasión y *logos* tienen un fundamento ontológico:

"El sujeto es, a la vez, pasional y lingüístico: es pasional porque es lingüístico; y es lingüístico porque es pasional. Esa circularidad viene dada por la identidad en la diferencia de esas dos medidas del cerco hermético, que es a la vez el supuesto físico y matricial del habitar pasional y el supuesto de todo decir y significar (esa cosa, cosa en sí, que resiste a toda significación, pero que se abre como condición misma del decir)"<sup>18</sup>.

Es el ser mismo que padece su propia falta, sólo que la conciencia de esa falta se muestra en el fronterizo a través del imperativo ético. Desde esta consideración ontológica de la pasión, la ética puede redefinirse como padecimiento iluminado por el *logos*, o "compromiso *lingüístico* con la pasión que domina a un sujeto fronterizo determinado, en su deseo sexual, en su *Eros*, en su memoria y en su producción (*poiesis*), en relación con la barra o la bisagra (/). Lo ético es ese apasionado compromiso lingüístico con la barra (/), en la que se funda todo *decir* filosófico y todo *obrar* artístico, todo *logos* y

---

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 459.

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 464.

todo *poiein*"<sup>19</sup>. En ese decir filosófico, en ese obrar artístico, el ser del límite se transfigura en *logos*. Pero esta transfiguración, en virtud del límite, es problemática. El límite está formado por las potencias de conjunción y disyunción. Será, propiamente, la acción de la 'cesura dia-bálica' la que escinda de nuevo la conjunción simbólica exigiendo la recreación del acontecimiento simbólico. De este modo, Trías da expresión a una concepción musical del ser y la experiencia.

## 2

Por otra parte, si el límite constituye el fundamento ontológico de la pasión, o dicho de otra forma, si la pasión se dice del ser, también el poder se va a decir del ser, o dicho de otra forma, el límite va a ser el fundamento ontológico del poder. Del límite procedería, por tanto, todo poder. Y ello, porque la pasión es, antes de nada, capacidad (poder) de pasión. Poder y pasión son, así pues, conceptos interrelacionados: se padece tanto como se es capaz, tanto como se puede. Ahora bien, el 'poder' no ha de ser interpretado en el sentido político del término (que Trías reconduce a 'dominio', como sabemos desde *Meditación sobre el poder*), ni como categoría modal relativa a lo imposible, lo necesario y lo real, sino ontológicamente como *puissance* (Spinoza), sólo que corrigiendo la identificación spinoziana entre el ser y lo infinito. Trías, en efecto, señala que el poder es, en su esencia, poder del límite, y, consecuencia, poder-en-falta. El límite es, pues, límite de lo que *puede* ser conocido y manifestado a través del *logos*. La capacidad de pasión abre, entonces, el ámbito de lo que puede ser dicho y enunciado. A la vez, toda alza en intensidad de la *puissance* se registra en el modo de una intensificación *pasional*.

Trías ve en esta remisión al límite (fundamento del poder) la posibilidad de una política del límite que cuestione toda tendencia por legitimar de forma exclusiva e infinita uno de los dos cercos extremos a expensas del otro. El poder del límite (poder-en-falta) corrige siempre la tendencia espontánea de la dominación por suprimir el otro cerco: bien sea, a través de un viaje a Oriente por parte de Occidente, bien, por una 'formación' lógica del cerco del aparecer. A Occidente se le exige recordar Oriente; y a Oriente, seguir el modelo griego de dominar a través de la forma la inmanencia del cerco del aparecer.

---

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 455.



## LA MUERTE

### 1

No obstante, la gran prueba de la ética fronteriza es la reflexión sobre la muerte. "Es la Muerte ese Poder que nos oprime desde que nacemos"<sup>20</sup>. ¿Constituye, acaso, un fin absoluto y radical para el existente fronterizo? ¿Es el único horizonte futuro que aguarda a éste? La muerte es, ciertamente, un enigma y, quizás, el más terrible de todos. Somos humanos porque somos y nos sabemos mortales. La muerte es lo que nos hace humanos. Y no sólo en el sentido de que ahí tropezamos con un límite limitante, sino que, precisamente por ser un límite limitante, constituye el más poderoso acicate para nuestra propia capacidad, a través de símbolos, de comprender y conocer. De hecho, para Trías, mediante las formas simbólicas del arte y la religión, el hombre ilumina y esclarece su propia condición de mortal en exilio y éxodo. Y puede esclarecerla racionalmente a través de la reflexión filosófica (pues la racionalidad del símbolo es siempre potencial). La reflexión filosófica se enroscaría, de esta manera, en torno a la frágil condición del fronterizo, dotando a ese espacio limítrofe de significación y sentido.

### 2

La muerte misma nos incita, pues, a pensar, a reflexionar (sobre la misma muerte). A primera vista, aparece como aquel trágico desgarramiento en el que hace acto de presencia con toda su fuerza la potencia disyuntiva del límite. En la muerte sobreviene la aniquilación definitiva de la existencia, haciendo desaparecer el límite que soy y que me constituye. "Pues morir es, para el existente, quedar absorbido por el límite, fundido plenamente en él, de modo que propiamente el límite, como *límite*, desaparece"<sup>21</sup>. Desde la óptica del sujeto sustancial, esto significa que la muerte pone fin final a la existencia singular y finita que cada uno es. Pero desde la 'razón fronteriza' se abre la posibilidad de pensar la muerte de otra manera: como momento que, quizás, sólo pone 'fin' al momento 'presente' de la existencia. O como horizonte futuro del presente en el que habita el fronterizo. Quizá la muerte podría pensarse como el límite mismo entre el eón presente (la existencia en exilio y éxodo) y un futuro que no es, simplemente, el futuro del presente, sino un futuro que permanece siempre futuro, o que es futuro respecto de todo presente: futuro constitutivo o escatológico:

---

<sup>20</sup> E. Trías, *Por qué necesitamos la religión*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 39.

"Quizás no sea la muerte la 'última palabra' en relación al enigma de la existencia. Quizás abre un espacio en blanco, un gran calderón musical, un silencio abrupto y prolongado en relación a una trascendencia de la cual los humanos carecemos de indicio alguno de conocimiento"<sup>22</sup>

Desde la 'razón fronteriza', la muerte sería aquel momento que abre la posibilidad (escatológica, futura) de un genuino 'acontecimiento espiritual' en el que se dan cita, en los límites del mundo, el fronterizo con su doble ideal, con su *dáimon*. Ese acontecimiento vendría a ser la consumación de la conjunción 'sym-bólica' del fronterizo con su *dáimon*, o la unión de las dos partes del símbolo. La anticipación de este evento constituye la genuina experiencia espiritual. Sólo que esta anticipación exige a su vez otra: la de la muerte, anticipación que provoca en el sujeto una 'des-potenciación' de su núcleo de identidad que le abre la posibilidad de asumir la condición fronteriza. Es más, Trías comenta algo de extraordinaria belleza: esa despotenciación, o 'des-subjetivación' abre el espacio en el que puede manifestarse el *dáimon*. De esta forma, se establece el germen de la conjunción simbólica.

---

<sup>22</sup> Ibid. p. 149. La idea de la muerte como calderón musical o como espacio en blanco es algo que persigue a Trías desde los mismos inicios de su trayectoria intelectual. Véanse los aforismos de *La dispersión*.

## RECAPITULACION

En esta tercera variación, hemos prestado atención a la génesis de la filosofía triasiana del límite. Conviene, sin embargo, apuntar que ya desde *La razón fronteriza*, se insiste en que la trilogía formada por *Lógica del límite*, *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza* (a la que ha de unirse *Ética y condición humana*) constituyen un decidido empeño por dar forma lógica a un proyecto filosófico que toma la idea de límite como piedra angular. En efecto, la idea de límite, pensada ontológicamente como el 'lugar' del ser, la verdad y el sentido, permite una recreación de la teoría de las artes (*Lógica del límite*), la religión (*La edad del espíritu*), la teoría del conocimiento (*La razón fronteriza*) y la ética (*Ética y condición humana*). Posiblemente en el futuro también debamos hablar de una cívica y una política. En cualquier caso, el empeño filosófico de Trías consiste en dar forma lógica a una ontología que se despliega como topología. Según ella, el límite es el espacio fronterizo que genera, al desplegarse en su condición de límite, un doble ámbito: el cerco del aparecer o 'mundo', y el 'cerco hermético' o cerco de los destinos cumplidos. Esta topología permite 're-pensar' el ámbito de las artes (la configuración estética del mundo), la religión (la configuración simbólica del mundo) y la filosofía, entendida ésta como una 'teoría de la razón' (razón fronteriza) que se desplegaría en una teoría del conocimiento (qué es la verdad, y qué el conocimiento humano) y la ética (en qué consiste la condición humana). En un futuro próximo esperamos la variación de esta filosofía del límite sobre las cuestiones cívicas y políticas. En general, ésta podría ser una consideración 'sistemática' de su 'filosofía del límite'.

Ahora bien, en esta primera parte de la tesis hemos prestado especial atención a la génesis de las ideas. Como veremos en la segunda, lo singular de la filosofía del límite es un ir y volver sobre los propios pasos, de tal manera que en ese volver se recrea lo que ya de por sí es recreación.



**SEGUNDA PARTE**

***DA CAPO***



“Escribir, quizá, no tiene más justificación que tratar de contestar a esa pregunta que un día nos hicimos y que, hasta no recibir respuesta, no cesa de aguijonearnos... La respuesta cambia porque la pregunta cambia. La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de Lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios y que, así, sin cesar nos reitera su cambiante pregunta -siempre la misma”.

Octavio Paz





## CAPÍTULO PRIMERO

### UN 'EJERCICIO FILOSÓFICO': DA CAPO

#### 1

Al comienzo de *La razón fronteriza*, Trías comenta:

"Vuelvo, una vez, sobre mis propios pasos. No debe entenderse esta insistencia como obsesión; tampoco como signo de esterilidad; todo lo contrario. Esa insistencia es la prueba misma, de la naturaleza filosófica de la experiencia que en éste y otros libros voy llevando a cabo (...). Es, sencillamente, el puro ejercicio de una actividad filosófica que no puede llevarse a cabo sin volver, una y otra vez, sobre lo *mismo*"<sup>1</sup>.

Trías define en estas líneas un 'ejercicio de actividad filosófica' que consiste esencialmente en un volver una y otra vez sobre los pasos andados para pensar, de nuevo, lo *mismo*. Esta actividad no debe entenderse, sin embargo, según el autor, como signo de esterilidad. Por el contrario, se nos insta a reflexionar sobre su marcado carácter filosófico. Y ése va a ser nuestro intento. En efecto, ese 'volver' es un girarse hacia el fundamento-en-falta o falla (límite) que todo texto es (en virtud de la naturaleza limítrofe del ser) para abrirlo a su más íntima posibilidad, para lanzarlo a unos horizontes más poderosos que reimplanten aquello mismo que los originó, para girarlos, a su vez, hacia una finalidad-sin-fin. Tiene todo su sentido, entonces, que 'eso mismo' a lo que se refiere la cita sea la 'filosofía del límite' que Trías va elaborando. Como ya sabemos, la filosofía del límite constituye el último trayecto del camino transitado por nuestro pensador (pero que se viene gestando desde el principio). Cabe decir, por ello, que la escritura filosófica es entonces una pragmática limítrofe<sup>2</sup>. O que la 'filosofía del límite' puede contemplarse como una teorización de la escritura filosófica (de su falta, de su necesidad). Sin embargo, ese volver, una y otra vez, sobre el límite textual (que es una forma de ser del 'límite'), límite que exige una recreación a través de la cual, el texto llega a ser todo lo que puede, atraviesa sus escritos desde *Drama e identidad*. Sólo que es a partir de *Filosofía del futuro* cuando el autor formula la naturaleza musical (variacional) de este proceder. En este sentido, traer a colación estas breves líneas tiene como objetivo primordial señalar el siguiente

<sup>1</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 17.

<sup>2</sup> "La escritura no es una referencia teórica, como en las reflexiones gramatológicas, sino una práctica, una pragmática: aquella en la cual la filosofía como acto creador se encarna y materializa. E. Trías, "El instante y las tres eternidades (Variaciones sobre temas de Nietzsche)", en *Revista de Occidente*, Madrid, Marzo 2000, p. 59.

paso en nuestro trabajo: volver sobre nuestro propio recorrido con objeto de iluminar el proceder musical de los textos, lo que en ellos se juega y se 'expone', lo que en ellos se arriesga.

## 2

El segundo capítulo de esta segunda parte aborda la experiencia triasiana de la escritura, su 'pragmática' de la misma, a partir de sus propios escritos. Numerosos textos, en efecto, esparcidos a lo largo de su ya vasta producción, recogen y tratan la cuestión de la escritura (filosófica) como problema filosófico. ¿Qué es escribir? ¿Qué significa? ¿Por qué se escribe? ¿Qué sentido tiene la escritura (filosófica)? ¿Hay algún 'género' singularmente 'filosófico'? El problema no es baladí, pues Trías (la filosofía, en general) es, para nosotros, para sus amantes lectores, en primer lugar, texto. Por ello, es significativo que esa misma presencia 'textual' se haga problemática para él mismo. El capítulo recoge, en este sentido, la amplia gama de 'tentativas' de respuesta que el autor nos ofrece desde el ya lejano *La dispersión*, hasta sus propuestas más actuales, desde la concepción de la escritura como acto fisiológico, o como reflejo nervioso, hasta la que la relaciona con el *eros* en tanto que fruto o parto, esto es, hasta la que la entiende como 'escritura erótica'.

Es de mencionar que esta reflexión no se da en el seno de una 'teoría literaria' o una 'teoría crítica', como en Blanchot. Nuestro pensador no pretende en ningún caso borrar los límites entre literatura y filosofía. Por el contrario, se trata de defender la especificidad de la filosofía como ámbito de la cultura especializado en la exposición discursiva de las 'ideas de la razón' (Kant). La filosofía reclama, por ello, dentro del género 'creación', una forma singular de escritura. Y para Trías, este género va a ser el ensayo. Y ello en dos sentidos: por un lado, en su sentido más usual, 'ensayo' es un género 'literario' a caballo entre la literatura (a la que la une la 'bella' exposición) y la filosofía pura académica (como mera exposición discursiva de ideas filosóficas). El ensayo es, pues, privilegiado espacio "de prueba y de experimento, algo así como lo que en términos musicales se llama Tiento. El ensayo lanza al ruedo multitud de hipótesis, sin que se le exija la necesidad de una prueba fidedigna de cada una de ellas: basta con que la prueba se sencillamente sugerida. El ensayo tiene, por esta razón, capacidad de sugerencia. Incita y estimula al lector, pero nunca se propone convencerlo de forma exhaustiva". Por ello, "se complementa en todo caso con el tratado, género literario que, a diferencia de aquél, formula unas muy pocas hipótesis y se compromete a pro-

barlas de forma plena. Ambos son géneros legítimos e irreemplazables en el campo de la escritura filosófica"<sup>3</sup>.

Por otro lado, el ensayo adquiere además un significado inaudito en la época de la 'muerte de Dios', cuando la filosofía, más allá de la reducción positivista a filosofía de la ciencia, o de su asimilación (posmoderna) a la literatura, recupera (re-inscribe) la dimensión trágica de su quehacer como espacio de propuestas y tentativas ('ensayos') en relación con las inquietudes radicales y fundamentales, las 'ideas de la razón' (jugadas *poiéticamente*). En este sentido, el ensayo, como género (filosófico) de prueba y experimentación, revela su naturaleza 'erótica', su vocación de satisfacer la 'falta' en que consiste el *eros filósofo*, pero desde la radical conciencia de su fragilidad, de su 'límite'.

Por último, la escritura tiene para Trías un indiscutible sentido ontológico. La escritura viene a ser, para él, 'acontecimiento'. Pero todo acontecimiento acusa su esencia 'límitrofe' en la remisión a un 'fundamento-en-falta' que exige ser girado, por medio de la recreación, hacia una 'finalidad-sin-fin'. El texto es, pues, elevada cumbre (sobre el abismo) cuya 'deuda' (su remisión a una falla o falta en el origen) exige ser sobrepasada en otro texto (que, a su vez, repite el mismo proceso). De ahí que cada libro sea repetición, avance y crítica del anterior. De hecho, la ontología triasiana trata de llevar a reflexión filosófica, como hemos visto en la segunda variación, la dinámica del *eros*: una falla o falta inserta en el origen (el fundamento-en-falta) es lo que desencadena la sucesión de variaciones (giradas hacia una finalidad-sin-fin). La misma ontología, pues, que se juega pragmáticamente en sus 'libros'. Importa, por ello, atender al 'entre', al espacio de unión-y-conjunción entre uno y otro, como Trías misma señala en un texto reciente:

"Un texto comienza, muchas veces, allí mismo donde otro termina. Algo sucede, sin embargo, en el intervalo. Entre el punto final de un texto ya terminado y la letra con la que se inaugura el siguiente hay una importante cesura. La muerte es, quizás, un espacio en blanco: el que media entre dos aforismos. Y todo libro es, en sustancia, un aforismo que ha tomado posesión del espacio textual hasta exprimir su quintaesencia. Entre un texto y otro se vive una experiencia de cambio, de alteración. Se accede, quizás, a otra forma de ser. Tal vez la muerte sea eso, mutación hacia una nueva, o renovada, forma de ser y de existir. Quizás, cuando se tienen bastantes libros publicados, la clave del sentido de los mismos debería buscarse en las cesuras o calderones musicales que interrumpen con su silencio soñador el fluir, discreto o languideciente, del discurso"<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 235.

<sup>4</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 11.

Trías incide en este 'aforismo' en esa cesura trágica y soñadora que separa el fluir apacible de un discurso del inicio de otro. Algo ocurre, pues, en ese espacio-tiempo de transición, en esa *modulación*: un cambio, una alteración, una verdadera transformación. Se accede a otra forma de ser, a otra vida, de la que da testimonio la escritura, la nueva inscripción de sentido. Y la clave de interpretación de los diferentes textos y discursos habría de buscarse, quizás, en esa pausa, en esa cesura, en ese compás de espera. Máxime cuando lo que está en juego no es sólo el tiempo soñador entre un 'libro' y otro, sino la transición que modula una primera variación (como 'gran' variación de variaciones) hacia otra distinta, es decir, hacia otro inicio, hacia otra forma de ser. ¿Qué significan, pues, esas rupturas? ¿Por qué 'ocurren'? Uno hace, entonces, en cierto modo, la experiencia que ya relataba Leibniz: cuando creemos haber llegado finalmente a puerto, nos damos cuenta, por el contrario, que nos encontramos en alta mar<sup>5</sup>.

### 3

El problema (filosófico) de la escritura (musical) nos da ocasión de abordar la cuestión estrictamente ontológica de la relación entre 'límite' (la idea central de la tercera variación, concebida como 'piedra angular' sobre la cual levantar de nuevo el edificio de la filosofía) y 'variación' (el principio ontológico que Trías destila en su segunda variación). Un texto de *Lógica del límite* nos sugiere tal conexión:

"En *Filosofía del futuro* se enunció el principio de variación, pero no se acertó a darle su genuino fundamento ontológico, que es el *limes*. En *Los límites del mundo* se determinó el límite como horizonte gnoseológico, ético, estético, pero no se llegó a pensar que ese límite era *ser*. Lo que fundamenta el variarse o recrearse lógico-dialógico es, precisamente, ese *limes* que, aquí [en *Lógica del límite*], se piensa como gozne o bisagra (y como ser en tanto ser)"<sup>6</sup>.

El límite aparece, pues, como fundamento ontológico (topológico) del principio de variación. Haber hallado tal fundamento sería el avance de *Los límites del mundo* sobre textos anteriores, sólo que ese fundamento sería pensado como el 'ser en tanto ser' sólo a partir de *Lógica del límite*. Pero ¿cuál es, aquí, el sentido del concepto de fundamento? El límite viene a ser, en efecto, metáfora topológica (evolución del signo estructuralista de articulación-

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 154, p. 169.

<sup>6</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 22, n. 7.

oposición (/) de su primera variación<sup>7</sup>) del ser, modo de articular una ontología que ya desde su interpretación del *eros* platónico es una ontología del 'entre'. Esto pone ya de manifiesto que, para Trías, a diferencia de Vattimo, para quien el ser se disuelve en la vicisitud histórica de sus interpretaciones, "la cosa no se 'disuelve' en la in-finitud de las interpretaciones. Al revés, es esa cosa incommensurable, inconcebible, esa 'roca dura' que *resiste* a toda 'esquemización, a toda 'configuración' (*Abbildung*) y a toda *significación*, lo que exige ese eterno retorno que se varía y recrea en la 'infinidad' de las interpretaciones"<sup>8</sup>.

Pero cabría acceder a otra lectura. El límite viene a ser, ahora, línea o pliegue susceptible de generar un arte de vivir. Como dice Deleuze, "es preciso llegar a plegar la línea para constituir una zona en la que sea posible residir, respirar, apoyarse, luchar y, en suma, pensar"<sup>9</sup>, si por pensar entendemos la tarea de afrontar esa línea "en la que necesariamente se juegan la vida y la muerte, la razón y la locura, una línea en la que uno se halla implicado"<sup>10</sup>. Ese 'arte de vivir' sería, para Trías, el ejercicio (praxis, a la vez, ontológica, ética y estética) de arte y filosofía, sólo que este ejercicio podría sugerir la vinculación de la concepción triasiana de la existencia fronteriza, con la idea foucaultiana de los modos de subjetivación, ejercicio a la par ético y estético.

#### 4

Por último, el tercer capítulo nos da la oportunidad de ver el ejercicio del pensamiento triasiano como un pensamiento musical. La unidad llamada 'libro' tiene una identidad propia, constituyendo un entramado de 'temas' articulados en torno a unas ideas nucleares. Esos temas nacen, crecen, se unen a otros, desaparecen. Quizás algunos de ellos reaparezcan transformados en el siguiente 'libro'. Habría allí una nueva 'fuerza', un nuevo polo de interpretación que se 'apodera' de ellos para hacerlos decir todo lo que pueden. Los 'temas' van generando escritura. Y en ellos se va formando lo que podemos llamar la filosofía triasiana. Los libros aparecen, entonces, como *work in progress*, o como prefiere U. Eco, 'obra abierta'. Por eso, nuestro trabajo ha consistido aquí en seguir los pasos de cada uno de esas unidades

<sup>7</sup> "Y es que esta filosofía del límite *piensa* de verdad, y se propone *conocer* en toda su radicalidad, lo que ese misterioso signo de oposición y concordancia, la célebre 'barra' estructuralista, encierra". E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 334, n. 69.

<sup>8</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 97, n. 13.

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Conversaciones*, p. 179.

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 167.

(editoriales) llamadas libros. Se trataba de asistir a la 'música del pensamiento' (Zambrano), de mostrar su misma formación. Pero ello por una misma razón: la filosofía triasiana constituye una profunda toma de conciencia de este proceso, es decir, trata de teorizar precisamente la musicalidad del pensamiento, la musicalidad del ser, la musicalidad del devenir.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### LA PRAGMÁTICA DE LA ESCRITURA: EL AFORISMO, EL TRATADO, EL ENSAYO

La cuestión de la escritura, del porqué se escribe, nos da ocasión ahora de iniciar un movimiento de retorno al texto, al *origen* del texto. De hecho, siempre cabe preguntarse por el sentido y la posibilidad misma de la escritura: ¿por qué existe el texto? Pero en el caso de un pensador como Trías, la cuestión de la escritura se eleva a un verdadero problema filosófico susceptible de reflexión teórica. Y así, podemos encontrar, esparcidos en numerosos rincones de su producción, valiosísimas indicaciones acerca del sentido o los posibles sentidos que la acción o el gesto de escribir, o mejor, que la experiencia de la escritura, la pragmática de la escritura, tiene para él. Incluso cabría hablar de una estratificación del significado que el hecho de escribir implica: íntimo y personal, artístico, ontológico, político, espiritual...

De entrada, puede señalarse que la cuestión de la escritura indica ya el espacio originario en el que ancla la reflexión filosófica triasiana. Se ha comentado en alguna ocasión que "ya siempre la filosofía comporta la cuestión de la escritura. Surge cada vez en ella y como ella"<sup>1</sup>. Y es el mismo Platón, fundador de la filosofía occidental, el que abre para la posteridad ese fecundo espacio de conversación. No se trata, sin embargo, de quedarnos fijados en sus reservas sobre la conveniencia de escribir, sino de plantear abiertamente ya que "escribir es una operación llena de presupuestos ontológicos"<sup>2</sup>, en la medida en que definen una experiencia del ser, del sujeto, del tiempo y la memoria, y, quizás, también, un arte de existir, una forma de vida, en la que nos reconocemos como "el permanente leer, hablar y escribir, la experiencia de no poder privarnos de hacerlo, la necesidad de aprenderlo cada vez"<sup>3</sup>. La escritura viene a ser ahora necesidad, forma de ser, de vivir: escritura con sangre (Nietzsche)<sup>4</sup>, escritura del cuerpo<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> A. Gabilondo, *Trazos del eros*, p. 43.

<sup>2</sup> E. Trías, *Drama e identidad*, p. 20.

<sup>3</sup> A. Gabilondo, *Trazos de eros*, p. 14.

<sup>4</sup> "De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que la sangre es espíritu". F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 73.

<sup>5</sup> "Dice José Ángel Valente que es escritor quien acaba teniendo una auténtica relación carnal con la escritura. Y esto es cierto desde luego en poesía y en novela, pero lo es también en esa literatura de conocimiento que constituye, a mi modo de ver, la filosofía". E. Trías, "El instante

## LA ESCRITURA DEL EROS

### 1

Podríamos empezar preguntándonos qué es escribir, el acto mismo de escribir: quizás un reflejo nervioso, un acto fisiológico.

La escritura no es nunca 'reflejo' de la realidad. O es reflejo de la única realidad: los nervios. La escritura es reflejo nervioso...

Escribir es un acto fisiológico

O quizás, es el deseo de vencer el terror a la página en blanco:

Escribir es aventurarse en la tundra, esa tundra del papel recién estrenado, nieve virgen a punto de salvarse. ¡Ved cómo avanza, ella, la pluma!<sup>6</sup>

Escribir inscribiendo sentido (esa especie de descarga eléctrica que involucra al emisor y al receptor en una danza común<sup>7</sup>) en el espacio en blanco de la página es, sin embargo, como ya señalábamos en la primera variación, 'escritura de sí', modo de plasmar y objetivar una máscara, quizás, el 'yo' (un 'yo' que, sin embargo, no es concebido como sustancia, sino como gozne o límite):

Pues el hecho mismo de asaltar, con la mano y con la pluma, *esta* mano y *esta* pluma, y también el blanco de *esta* hoja de papel, todo queda movilizado, activado, en virtud de que algo, un yo, se ejercita en plasmarse y objetivarse<sup>8</sup>.

De hecho, la cuestión de la escritura da pie para abordar, como haremos más adelante, el ser del sujeto (escisión entre el sujeto de la experiencia, sujeto pasional, y el sujeto lingüístico que quiere elevar a palabra y sentido la experiencia de ese sujeto vivo silencioso y siempre antecedente). En cualquier caso, lo cierto es que la escritura produce efectos en la carne de quien lee, es decir, acusa su naturaleza y su sentido, sobre todo, en el lector:

Escribir es inscribir algo en la carne. Es tatuar al que lee<sup>9</sup>

---

y las tres eternidades (Variaciones sobre temas de Nietzsche)", en *Revista de Oxidente*, Madrid, Marzo 2000, p. 58.

<sup>6</sup> E. Trías, *La dispersión*, pp. 67, 70.

<sup>7</sup> *Ibíd.* 124.

<sup>8</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 388.



Escribir en la página en blanco inscribiendo sentido se asemeja, pues, a un tatuaje: un efecto ciertamente corporal o que afecta a la piel del lector. De hecho, se trata de aproximarnos a una concepción corporal, quizá carnal, de la escritura. Incluso, a la escritura como espiritualización de la carne, del cuerpo. En efecto, para Trías, ésta es siempre fruto de un (fecundo) padecimiento pasional. Y la pasión, la memoria de esa pasión, son heridas de la carne, heridas que a través de lenguaje y escritura logran esclarecimiento, iluminación. Escribir viene a ser, por ello, una oportunidad de 'pensar carnalmente', o de vivir según la carne, sabiendo lúcidamente de su angustia y de su muerte, de su ausencia de plenitud, de su locura (como diría Zambrano). Y así, viene a ser su acto espiritual. Y es que si carne somos, si la carne misma es deseo, entonces es que *eros* y *logos* se articulan en una misma unidad de destino. Escribir es, por ello, hacer la experiencia de aquello en lo que consistimos: 'materia de inteligencia y pasión', seres pasionales y racionales que padecemos y preguntamos, que creamos y respondemos. La escritura deviene, entonces, tarea de amor (amor a sí, amor al otro), ya que "amar consiste en facilitarse a sí y facilitar a otros el acceso a la perfección de cada cual, de modo que el acceso del otro sea condición del propio acceso y la propia condición del ajeno"<sup>10</sup>. Sólo que esa perfección está en perpetuo desplazamiento, o solamente se alcanza en el propio devenir (siendo diferente). Así, a través de la escritura (de la escritura que inscribe, de la escritura con sangre), el que escribe alcanza una nueva forma de ser y el lector (se) abre un camino por el que llegar a 'sí-mismo'. Es, por ello, privilegiado espacio en el que es posible *llegar a ser el que se es* ('imperativo pindárico'). Lectura y escritura crean, por ello, 'comunidad' (de lectores y escritores, de lecturas y escrituras). De ahí que pueda decirse que "en el *leer, hablar y escribir* se juega no sólo lo que somos sino, a la vez, la posibilidad de darnos una ciudad en la que ser, en común, diferentes y singulares. Así se reescribe la política"<sup>11</sup>.

La escritura es, en suma, "un acto de amor, un don. Respecto a mí y respecto a los otros, *mis otros*"<sup>12</sup>. Respecto a uno mismo, en primer lugar, porque el amor es inquieto movimiento de búsqueda, inquieto vuelo, ha-

<sup>9</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 70.

<sup>10</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 97.

<sup>11</sup> Á. Gabilondo, *Trazos del eros*, p. 17.

<sup>12</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 57.

cia un sí mismo en perpetuo desplazamiento. De hecho, "sólo escribo para viajar o volar. Quizás otros se eleven al verme"<sup>13</sup>.

Trías confiesa así que no se escribe porque *ya* se sepa, sino, por el contrario, porque se *desea* saber, o hacer la experiencia del conocimiento. "Un libro de pensamiento es, por necesidad, una aventura en dirección al conocimiento, una experiencia en el curso de la cual se espera alcanzar cierto nivel ambicionado y querido de iluminación interior y exterior, de sentido"<sup>14</sup>. Escribir es, entonces, una expectativa de conocimiento, un deseo por llegar a conocer: la escritura con sangre es, por ello, una escritura erótica, hija del eros. De hecho, es la *forma* misma que se da el pensar-decir para alcanzar el *saber*, o espacio de lucha y agonía extremas para arrancar sentido a las cosas. La escritura filosófica "se justifica ante sí misma y ante el mundo como un esfuerzo por descubrir ese sentido de las cosas que, sin su mediación o intercesión puede quedar sustraído a todo conocimiento y comprensión"<sup>15</sup>. Y este arrancar sentido a las cosas, *en* la escritura, es arduo ejercicio que desea traer aquí algo, *decir*, poner en pie. Y si acontece esta experiencia, entregarla al espacio público es siempre un acto de amor, pero un acto de amor 'respecto a los otros'. En efecto, a través de la escritura, a través de la 'herida' que en el lector inscribe el sentido impreso, se le facilita la fecunda posibilidad de volar, de acceder a su esencia propia, a su aroma propio y singular, esencia desvanecida en el tráfico cotidiano de la vida. La escritura es, así, entrega amorosa, alumbramiento ofrecido al lector para que éste lo *ingiera*<sup>16</sup> en la soledad e intimidad de su lectura y de su *apropiación*. Se quiere que cada cual llegue a ser sí-mismo, que sea posible algo así como una ciudad de sujetos singulares y diferenciados.

### 3

La escritura es, pues, un acto de amor 'respecto a los otros', en la medida en que nos hace volar (hacia nosotros mismos). Se inaugura, así, el tiempo de la lectura, en el que "uno queda convocado a ser sí mismo, a incorporar lo otro como un elemento integrante de sí"<sup>17</sup>. La escritura abre, por consiguiente, otro orden temporal, espacio de la memoria, que trata de sutu-

---

<sup>13</sup> E. Trías, *La dispersión*, p. 70.

<sup>14</sup> E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 13.

<sup>15</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 177.

<sup>16</sup> G. Steiner, *Presencias reales*, p. 189.

<sup>17</sup> A. Gabilondo, *Trazos del eros*, p. 188.

rar *liminarmente* en el juego de espejos de sus infinitas lecturas, la anhelada unión sustancial, pasado inmemorial presentido como pleno y absoluto, que, en cuanto identidad de significante y significado, de pensamiento y ser, da sentido al discurrir temporal hacia la muerte (en tanto condición de acceso al espacio-luz).

Ese espacio lector trata de hacer hablar de nuevo al texto, hacerle decir todo lo que puede. Pero alcanzar esto sólo es posible en virtud de amor. Por ello, no es que el lector imponga un sentido al texto. Eso sería 'voluntad de dominio'. El amor es esencialmente reconocimiento de una distancia insalvable entre texto e intérprete, y, a la vez, superación (problemática) de la misma: deja libre al otro en tanto que otro a la vez que se apodera de él. Y así, no sólo textos, también "toda una época puede ser revivida y reconstruida. Dar vida a lo que aparentemente no existe, por razón de que acaso no se consigue memorizar, ésa es una de las más nobles aspiraciones del ser humano. En virtud de la evocación se da vida a lo que no lo tiene, ya que el amor siempre vivifica, de manera que se roba al vampiro de la muerte una de sus almas encarceladas"<sup>18</sup>. La memoria (memoria activa<sup>19</sup>) hace, entonces, que la escritura sea, por consiguiente, una forma de temporalidad: la fijación material de unos signos articulados que son 'arrojados' al devenir histórico, abiertos a su reactualización, a su *recreación*. Pero esta *recreación* ya no lo será (sólo) de la identidad del 'autor', sino, fundamentalmente, de aquel espacio en el que la humanidad se reconoce en el proceso *trágico* de un continuo estar haciéndose, de un *llegar a ser*. Esta tarea, en constante huida y dispersión, trata de liberar las 'Almas plurales' que animan el texto y que "sólo afloran si se las deja en libertad; y que por consiguiente se desvirtúan toda vez que se las subsume en el concepto genérico, Uno en la diversidad, del Alma Subjetiva Personal"<sup>20</sup>. Estas almas buscan ser libres para rebasar sus propios límites, para abrirse a otros cuerpos, para flotar más allá de sus contornos. "Libres, en fin, para ser y dispersarse en el Espacio Luminoso"<sup>21</sup>. Así, "el

<sup>18</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 95.

<sup>19</sup> "Recordar no es una operación de simple nostalgia: consiste en dar de nuevo vida a lo que ha dejado de tenerla. Ya que la única muerte es el olvido, que por otra parte es mecanismo necesario en el metabolismo vital con el fin de consumir la operación de reanimación". Ibid. p. 95. Por ello, "la memoria es facultad viva en la medida en que es memoria creadora, memoria productiva, memoria *configuradora de imágenes simbólicas*, memoria *imaginativa*, capaz de proyectarse y diseñarse su propio futuro en ella anticipado". E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 142.

<sup>20</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 36.

<sup>21</sup> Ibid. pp. 36-37.

final de la pretensión de que el texto se sostenga en la intención del autor que, dándole un sentido, espere que haya de ser liberado o alcanzado por la genialidad de un lector, es, a la par, el reconocimiento del carácter siempre trágico (nunca sólo dramático) del eros dominador y tirano que incita a la acción. Pero el eros, queriendo ser acción, se quiebra en cada acto y se reduce a la *mímesis* de la acción, a la recreación de las posibilidades de que algo resulte erótico”<sup>22</sup>.

El texto, pues, al igual que *eros*, va a ser huella de una ausencia, de una *falta*. Así, se sigue escribiendo porque todavía no se ha encontrado, porque lo buscado se esconde a la presencia, porque el ser huye, se oculta detrás de sus manifestaciones: *epekeína tes usías*. De ahí que la escritura se *deba*, como el amor, a una doble paternidad. Por un lado, el deseo de una iluminación, la pregunta, sostiene la tensión del ejercicio. Abre la posibilidad misma del decir (*logos*) y de la escritura. Pero, por otro, ese decir es ya un decir trágico, no absoluto, abierto al decir futuro como decir (*de*) lo que falta, de lo que todavía, en lo dicho, no se ha llegado a decir o no ha *podido* decirse<sup>23</sup>. Porque el decir también es un decir en falta. En consecuencia, el libro filosófico es siempre una aventura (auténtica *aventura filosófica*), un camino (*Weg*), un *ensayo* de conocimiento, una *experiencia* (*Erfahrung*, en la que resuena el verbo *fahren*, viajar), y, como tal, algo abierto al futuro de la recreación, a otro decir. Por ello, la forma de escribir será el ensayo, y no sólo como género de prueba o experimentación que “lanza al ruedo multitud de hipótesis, sin que se le exija la necesidad de una prueba fidedigna de cada una de ellas: basta con que la prueba sea sencillamente sugerida. El ensayo tiene, por esa razón, capacidad de sugerencia. Incita y estimula al lector, pero nunca se propone convencerlo de forma exhaustiva”<sup>24</sup>.

Leer a Trías supone, por esta razón, hacer la experiencia del texto como espacio abierto y *desfondado* del decir. El texto es, por tanto, al igual que *Eros*, un texto sobreabundante, pero en falta. El cual toma entonces cuer-

<sup>22</sup> A. Gabilondo, *Trazos del eros*, p. 192.

<sup>23</sup> “Precisamente porque no me ha sido dado responder en términos absolutos a esas preguntas éstas subsisten erectas, grávidas de *éros*, de deseo, enfrentadas al enigma, como flechas de arco a punto de ser disparadas en dirección hacia la estrella. Precisamente porque no he sabido aún contestarme estas preguntas, por eso he escrito este libro. En la esperanza de que el curso de la escritura me produzca una iluminación del campo de sentido, una transformación de vida y pensamiento (siendo ambos, vida y pensamiento, en sustancia, la misma cosa)”. E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 13.

<sup>24</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, p. 235.

po y reclama ser amado: *hacerle decir todo lo que puede*<sup>25</sup>. Y ésa es nuestra tarea. En primer lugar, respecto de la escritura (triasiana). Pero sucede que ésta, por *amar* lo que en *lo dicho* se ha venido diciendo históricamente, *puede* hacerlo decir como nunca, de otra manera. El amor abre, entonces, la necesidad de una reescritura, antes de nada, de aquellas cuestiones relativas al escribir. Y es que si el autor es resultado, y el texto, carencia -*colage* de otros textos-, amar la escritura -*leer* no es sino un hecho de relevancia amorosa- es involucrarse en lo que se dice (*des-fondarse* en su profundidad histórica), un *dejarse poseer* que exige la valiente decisión de la *locura* como 1) modo de hacer decir al texto todo lo que *puede*. Con ello, el texto mismo se entreteje inextricablemente con el lector-intérprete. Al final, el texto ha sufrido una transformación, y deviene entonces, de nuevo, otra lectura como espacio de conversación de la escritura; y 2) (y simultáneamente) tránsito para *llegar a ser el que se es* (imperativo pindárico)<sup>26</sup>. En ese tránsito, el que lee ha quedado transformado, recíprocamente, por el *poder* del texto. Pero esta transformación es, a la par, encuentro consigo mismo. Hay novedad y, al mismo tiempo, confirmación. La acción de leer es ya otra, pues ser llamados a participar en ella no es sino ser convocados a reconocernos en lo que somos, a hacer la experiencia en que consistimos. Y éste es precisamente el sentido de la lectura de la filosofía en tanto 'aventura textual'<sup>27</sup>. Leer textos filosóficos deviene, por tanto, simultáneamente, 'aventura biográfica'<sup>28</sup>. Y *hacerles decir lo que pueden* será,

<sup>25</sup> "Sólo a través de un trabajo artístico y poético con la cosa, sólo a través de una *téjne* que permita a la cosa misma intensificar, por sí misma, su propia capacidad o virtud, sólo así es posible que la cosa mantenga y pueda revelar su aroma y su sabor". E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 22. Ese trabajo artístico es siempre "obra del amor, sinónimo de arte y de creación. Sinónimo de poder. La genialidad de Nietzsche consistió, al igual que la de Platón, en intuir el nexo esencial entre todas estas ideas". *Ibíd.* p. 139. Recordemos, a continuación, que, para Ricoeur, "la tarea de un arte de la interpretación consiste menos en hacer prevalecer una opinión sobre otra que en permitir a un texto *significar tanto cuanto pueda*, no significar una cosa más que otra, sino 'significar más', y así, hacer 'pensar más'". P. Ricoeur, "Rhétorique, Poétique, Herméneutique", en *De la Méthaphysique à la Rhétorique*, ed. de M. Meyer, Université de Bruxelles, 1986, pp. 143-155, p. 153. Cita extraída de A. Gabilondo, *Trazos del eros*, p. 225.

<sup>26</sup> "Yo amo a quienes no saben vivir sino para desaparecer, para anularse, pues éstos son los que pasan más allá. Yo amo a los grandes menospreciadores, porque son los más grandes veneradores, flechas de deseo que ansían pasar a la otra orilla". F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, prólogo IV.

<sup>27</sup> "Este proceso histórico de recreaciones de respuestas abiertas a cuestionamientos radicales que propician nuevas recreaciones, nuevas interpretaciones de *lo mismo*, esta sucesión de sucesos configura el orbe mismo de la filosofía como aventura individual, textual, biográfica y como empresa cultural histórica" (subrayado mío). E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 26.

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 16. "Hoy la modernidad (y la burguesía) ha cumplido su ciclo histórico y presenta su declive más palmario. Y sin embargo, hoy por hoy, todo aquel que se dedica a la filosofía

entonces, 'empresa cultural histórica': tarea de liberar lo humano (la humanidad de lo humano) y hacerlo devenir *mundo*. Por ello, esta concepción de la filosofía, en tanto leer y escribir, será siempre una *filosofía del futuro*.

4

A este respecto, Trías señala:

"La vida se mantiene en vida en virtud y por virtud de la escritura. La escritura es vida reencarnada y renovada, es recreación de vida. La vida propia se manifiesta en escritura propia. Y llamo a ésta aquella escritura con virtud de desafío del Tiempo, aquella escritura fundadora de memoria. Lo que verdaderamente se vivió dejó escritura en forma de memoria"<sup>29</sup>.

Y es precisamente el amor (*eros*) el que impide que la escritura se cierre sobre sí misma. De hecho, no hay que olvidar que el deseo se inscribe en el cuerpo mismo del lenguaje, es decir, que el *logos* sólo es capaz de alcanzar conocimiento y sentido si se tensa en relación a una existencia *ex-stática* en relación al *ser* del pensamiento. Esta tensión hacia algo indomitable hace que lo que se entregue a la escritura sea siempre algo sentido y padecido: experiencia vivida y reflexionada<sup>30</sup> vertida a unos signos gráficos que quedan expuestos a rodar por doquier. Por ello, la escritura con sangre, la escritura del cuerpo, la escritura *erótica*, viene a ser 'escritura de sí', en la que lejos de callar (*de nobis ipsis silemus*), elevamos a palabra nuestro mismo ser, aquello en que consistimos.

5

La escritura remite, así pues, en cuanto *poíesis*, a una experiencia previa de falta que se da como impulso: *deseo*. Y en efecto, imantado *eróticamente* por y hacia la alteridad del otro (y de lo absolutamente otro, *Ganz Anderes*), el sujeto que hace tal experiencia (*sujeto pasional*) escribe (*sujeto lingüístico*):

---

no puede menos que repetir, de forma más o menos consciente, en algún momento de su propia formación, en alguno de sus primeros años de andanzas y aprendizajes filosóficos", los tres grandes momentos fundacionales de la filosofía moderna: el cartesiano, el hegeliano y el kierkegardiano-nietzscheano (afín a los esfuerzos de Feuerbach y Marx por invertir el idealismo hegeliano del espíritu absoluto). *Ibíd.* pp. 15-35.

<sup>29</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 152.

<sup>30</sup> "Y un texto siempre es la expresión comunicada de una experiencia vital, aun cuando el texto sea de estricta filosofía. O precisamente por serlo". E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 12.

"El sujeto pasional propone desde el silencio de la aventura experiencial. El sujeto lingüístico responde al reto o al envite del horizonte del mundo que aquél le abre, y en el cual le entrega un campo de experimentación, de vida. El sujeto pasional se adelanta al sujeto lingüístico y le concede el campo de juego en el cual el sujeto del lenguaje se halla puesto e implantado. Aquél le abre un horizonte de mundo que éste se ve en la exigencia de dilucidar, dotándole de sentido"<sup>31</sup>.

Una escisión padece el sujeto: entre su fundamento vivo pasional, silencioso y antecedente (un 'yo' casi "fundido al organismo corporal"<sup>32</sup>), y el sujeto de la palabra (parlante o escribiente), el sujeto del sentido; entre los reclamos de la carne y el yo (espiritual) del sentido. El sujeto vivo es aquel que concede carne y pasión al sujeto del lenguaje. Sería la condición de posibilidad del sujeto de la escritura, del 'yo ensayístico'. Pero éste, a su vez, sería aquel que se gira hacia la experiencia pasional precedente para dotarla de sentido, para esclarecerla por la palabra. Para Trías, en efecto, la pasión se adelanta, silenciosa, al sujeto lingüístico; y éste (que habla o escribe) se gira a la experiencia pasional precedente para iluminarla. Una idea, ciertamente, muy nietzscheana:

"A los filósofos no nos es permitido distinguir, como distingue el vulgo, entre alma y cuerpo, aún nos está menos permitido distinguir entre alma y espíritu. No somos ranas pensantes, aparatos objetivadores y registradores con las entrañas desarmadas -tenemos constantemente que parir nuestros pensamientos de nuestro dolor y cual madre dotarlos de cuanto llevamos en nosotros de sangre, corazón, ardor, placer, pasión, agonía, conciencia, destino y fatalidad. *Vivir -significa para nosotros transmutar continuamente todo lo que somos en luz y en llama; también todo cuanto nos ocurre, no podemos hacer otra cosa*"<sup>33</sup> (cursiva nuestra).

Y bien, esta síntesis de pasión y razón (por la que el ejercicio de arte y filosofía deviene forma de habitar la frontera y de ser aquello en que propiamente consistimos) la viene pensando (recreando) Trías desde el *Tratado de la pasión y Filosofía del futuro*:

"El hombre no es, con toda probabilidad, única alma del universo, pero es desde luego alma que siente y padece el *todo*, afecto y padecimiento, pasión, que da lugar a interrogaciones fundamentales. El hombre es alma en la medida en que 'es de algún modo todas las cosas', primero a través de la recepción pasional, premisa de una segunda inscripción -racional- a través de inquisiciones y preguntas, res-

<sup>31</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 386.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 388.

<sup>33</sup> F. Nietzsche, "Prólogo" a *La gaya ciencia*, Akal-bolsillo, 1988, p. 33.

puestas y resoluciones. En virtud de esa síntesis de pasión y razón que el hombre es puede el universo físico ser comprendido y reapropiado como universo cultural"<sup>34</sup>.

No es cuestión de entrar ahora, sin embargo, en la concepción triasiana del hombre como ser, a la vez, pasional y racional, o del sujeto como sujeto sujetado al límite o enroscado al gozne que él mismo es, sino de recordar que la escritura viene a ser, por lo que hemos visto, 'lugar' del sentido en el que la sangre, el cuerpo, la carne, se espiritualiza, y en el que la letra misma acusa la huella de un (previo) padecimiento pasional (padecimiento del ser). E importa señalar que en la escritura, en virtud de ese padecimiento pasional, acontece el ser. La escritura (escritura erótica) tiene, pues, un indudable sentido ontológico.

### APUNTE SOBRE LA ESCRITURA Y LA MEMORIA

La escritura (erótica, del *eros*) pretende preservar cierto suceso que fue vivido en su momento como esencial y propio, como revelación y fundamento, deviniendo lugar (mítico) que acoge y recoge, en su modo de dación, la *verdad* (de un sujeto o de una comunidad en su discurrir temporal). Por ello, la escritura es, siempre, en tanto inscripción, origen y espacio de memoria. Hay "cierta correspondencia biunívoca entre la vida propia y la escritura propia, de manera que allí donde hay verdadera vida hay escritura y allí donde hay verdadera escritura hay o hubo verdadera vida"<sup>35</sup>. Y para Trías, formas de 'verdadera escritura' son los mitos, las leyendas, los ritos, las obras de arte, la escritura filosófica. Gracias a ellas, el alma puede apoderarse siempre "de su ser más propio. Y de este modo desfondar la temporalidad en Tiempo auroral, *eterno*"<sup>36</sup>.

El caso es que la escritura-inscripción es ya monumento al que el alma puede retornar. "Vuelvo al mismo lugar de aquella cita con el fin de que la evocación conjure mágicamente *la misma cita*. Y acaso entonces mi alma reviva la otra alma y la conjure a través del poema"<sup>37</sup>. Porque el poema, en tanto escritura-inscripción (*poíesis*), trae-aquí (*her-vor-bringt*), como huella

<sup>34</sup> E. Trías, *Filosofía del futuro*, p. 34.

<sup>35</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 152.

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 153. En este sentido, y como lógica consecuencia de estos desarrollos, Trías dirá que la filosofía debe girarse, después del extravío postmoderno, hacia los textos sagrados de las tradiciones religiosas. Cf. "Dios del límite", en E. Trías, *Pensar la religión*, pp. 163-177.

<sup>37</sup> E. Trías, *Meditación sobre el poder*, p. 153.



mnémica, lo que fue vivido, en su momento, con toda su intensidad, en tanto *revelación* temporal de lo atemporal. Esa lectura 'pasional' permite *recrear* lo que ya fue para que la plenitud de su sentido alcance mágica realidad en el presente cotidiano, que se vive como algo alejado de la verdad del origen. Esta tarea se impone hoy con más razón en la medida en que en nuestra época este alejamiento se ha consumado. La muerte de Dios (Nietzsche) y el final de la filosofía (Heidegger) marcan el final de un decir milenario. Y así, hacer posible que el que inaugura este decir regrese entre nosotros (Platón) es tarea del ejercicio amoroso de lectura, tal vez como intento de hacer que el texto llegue a ser todo lo que puede. Se trata de decir de nuevo el amor para que el decir se diga de otra manera: en tanto *logos*, en tanto *polis*. De hecho, "toda ciudad es resultado de ese acto rememorado a través de mito y leyenda, a través de rito y procesión, a través de documento y monumento"<sup>38</sup>. Y todo mito, toda fundación, todo monumento, en su calidad de *acontecimiento* en el que encuentra su identidad una colectividad determinada, tiene su matriz en la historia amorosa. En este sentido, el amor funda comunidad. Y lo que en tal comunidad se abre así es el espacio para la interpretación, para la mediación. "Lo que se trama a través de todos estos actos es la articulación de una *trama*"<sup>39</sup>. Y esta trama o tejido artesanal, que cristaliza en hábitos y nos hace habitable el mundo como *mundo*, va a constituir la esencia de lo que Trías, recreando a Benjamin, va a entender por *experiencia*.

## EL AFORISMO, EL TRATADO, EL ENSAYO

### 1

Trías trata de reavivar y recrear diferentes géneros de escritura: el aforismo, el ensayo, el tratado. Pero esto no es mero esteticismo. Por el contrario, tiene un sentido filosófico que ha de ser reivindicado.

El aforismo es un género literario que sólo emplea en *La dispersión*. Allí pretende ser una forma de acogida o de registro en la escritura de la irrupción del acontecimiento, irrupción que hace estallar el sistema (abriendo líneas de fuga) y aflorar en el hombre que lo padece una nueva máscara. De hecho, como vimos ya en la primera variación, el aforismo es escritura de sí: objetivación o plasmación de una máscara, de una forma de ser, de sentir; objetivación de un encuentro singular (acontecimiento) que convoca al sujeto

---

<sup>38</sup> *Ibíd.* p. 152.

<sup>39</sup> *Ibíd.* pp. 61-62.

(que se reconoce máscara) y un singular imprevisto. El aforismo daría forma lingüística, pues, a esa 'línea de flotación' (limítrofe), una de cuyas caras estaría girada hacia las cosas y la otra hacia el sujeto (o lo subjetivo)<sup>40</sup>.

Pero la brevedad del aforismo, su dispersión, su carácter aconceptual, no podía satisfacer unas pretensiones filosóficas más exigentes: la arquitectura del concepto, la verticalidad. Pero no se trata de renunciar a la revelación del singular. Así, en su segunda variación, Trías encuentra una forma de escritura, el ensayo, que luego proseguirá de diferentes modos: *El artista y la ciudad*, *La memoria perdida de las cosas* y *Lo bello y lo siniestro*. En ellos, el autor trata de mediar entre el aforismo (la redención de un singular privado de universal) y el tratado (el universal que pierde de vista su origen en el singular), entre la pluralidad (sin centro) de centros y la unicidad (teórica) del tratado filosófico, en el cual se defiende una sola tesis. Frente a ambos, el ensayo lanza al ruedo multitud de hipótesis, ideas y sugerencias, que incitan y estimulan al lector, pero sin saturarlo ni pretender convencerlo. Cada una de estas tesis, puede entenderse como un 'leit-motiv' (en sentido wagneriano). De hecho, el ensayo triasiano tiene un marcado proceder musical.

"Se mantiene, pues, un principio inflexible de unidad, frente a toda ceremonia de dispersión cantonalista. Pero se preserva un inflexible principio de autonomía, frente a todo liberalismo decimonónico. El resultado de la combinación de ambos principios es un libro de ensayos entrelazados en los que recurren varios temas a modo de *motivos conductores*. Y esos temas siguen un curso biológico, lo mismo que la sucesión de los ensayos o que el libro tomado como totalidad: nacen, se desarrollan, culminan, mueren; se exponen, varían, se recapitulan. ... En este libro, en cambio, no hay Tesis Nuclear. Subsisten solitarios los motivos conductores, sólo que entrelazándose, coordinando, contrapunteando, insinuando tratamientos fugados, etcétera"<sup>41</sup>.

Los motivos conductores se exponen, se enlazan, se desarrollan, se varían, mueren, se recrean. No hay tesis nuclear (como sí lo hay en el 'tratado'), sino que los diferentes motivos se entrelazan y se coordinan, abriendo líneas de fuga o incitando al lector a proseguirlos. De hecho, Trías procura dejarlos siempre 'en suspenso', como en un acorde de séptima sin resolver. De ahí que 'necesiten' y 'exijan' otro texto en el que volver a nacer, a recrearse (para volver a 'suspenderse'). El lector que sigue la trayectoria textual tria-

<sup>40</sup> La cuestión no se acaba ahí sin más. Trías mismo nos propone una visión abismal cuando dice que "todo libro es, en sustancia, un aforismo que ha tomado posesión del espacio textual hasta exprimir su quintaesencia". E. Trías, *La edad del espíritu*, p. 11.

<sup>41</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, pp. 10-11.

siana experimenta, entonces, una desazonante sensación de 'in-quietud', de que el concepto se va desplazando, cada vez, hacia delante (hacia una finalidad sin fin). Esto es perceptible en sus tres variaciones, pero particularmente, quizás, en la segunda y en la tercera. El límite mismo, y las cuestiones con él relacionadas, van adquiriendo tonalidades distintas según el 'centro tonal' que los 'hace decir'. No se pueden acoplar las partes del discurso, no hay adecuación. La 'voluntad de sistema' que guía los últimos pasos de su itinerario queda rota siempre por líneas de fuga (que exigen un volver a decir). Su filosofía es, como veremos en el último capítulo, un *work in progress*, o como diría U. Eco, 'obra abierta'. Trías mismo señala al final de *El artista y la ciudad*:

"De hecho, este texto apunta hacia futuros textos, en los cuales necesariamente se deberán apurar algunas hipótesis, se deberán aducir nuevas pruebas a las ya formuladas. Pero apunta sobre todo a una posible construcción de carácter más sistemático, más trabado, más cohesionado, en la que las ideas aquí sugeridas aparezcan plenamente conjuntadas y desplegadas".

La producción triasiana, no sólo su segunda variación (en donde el autor ensaya reflexivamente esta forma de escritura, sino también la tercera, si bien en ella de forma más sobria) puede entenderse así como una sucesión de *leitmotive* (la concepción del alma como siendo de algún modo todas las cosas, el poder, la pasión, el singular, el límite, el sujeto pasional, etc) que exponen y se desarrollan, o se enlazan con otros temas. Cada 'libro' (la unidad llamada libro: un entrelazamiento determinado de 'motivos conductores' que, al final, forman un 'acorde sin resolver') puede ser visto, entonces, como un tejido interrelacionado de *leitmotive*. En ello radica su calidad estética, su irradiación de belleza.

Sin embargo, en los escritos de su última 'variación', Trías da preponderancia a la exposición discursiva de la filosofía del límite. En todos ellos, en efecto, prima una voluntad arquitectónica, constructiva, ordenadora, que toma por centro la fecunda idea de límite. Y no por ello se descuida la bella exposición, la bella escritura.

## 2

Pero el término 'ensayo' convoca un segundo sentido, quizás más filosófico. Según éste, la escritura viene a ser, después de la muerte de Dios y las aventuras de la postmodernidad, auténtico 'ensayo', exposición (arriesgada y responsable) de las posibles respuestas a los enigmas limítrofes

(coaguladas en torno a las 'ideas de la razón' kantianas: Dios, Alma, Mundo). Pero esta pluralidad de respuestas no pueden, rigurosamente entendidas, ir a la deriva 'des-centradas', sino que han de sostenerse, cada vez, sobre un 'centro' que haría las veces de lo que en arquitectura se llama 'piedra angular'. Dicha piedra angular permitiría alzar un edificio filosófico que comunicase los diversos registros de la experiencia. De hecho, Trías insiste en que tiene una concepción unitaria de la filosofía. "Para mí la filosofía es una general propuesta que afecta a todos los dominios (teoría del conocimiento, ética, estética, filosofía de la religión, reflexión sobre la historia, filosofía cívico-política, etc)"<sup>42</sup>. La idea de límite, ontológicamente entendida como el ser en tanto ser de la tradición, permite, entonces, constituirse en aquel espacio (medianero y hermenéutico) capaz de comunicar las diversas dimensiones de la experiencia. La 'filosofía del límite' sería, en consecuencia, un 'ensayo' de respuesta de esas cuestiones liminares y limítrofes que cuelgan del mismo límite del mundo. En ello mostraría su radicalidad y su validez.

---

<sup>42</sup> E. Trías, *Ética y condición humana*, p. 24.

## CAPÍTULO TERCERO

### LÍMITE Y VARIACIÓN

#### LA 'IDEA' DE LÍMITE Y EL 'PRINCIPIO DE VARIACIÓN'

##### 1

En su libro *De la aurora*, María Zambrano comenta, respecto de las palabras que forman, hiladas, el discurso, es más, *su* discurso, *su* libro, e incluso cualquier discurso, cualquier libro, que parece como si se le hubieran caído de las manos, imposibles de ser soportadas, para ir a plasmarse sobre un 'libro'. Quizás por esa razón, Zambrano no puede, como autora del mismo, sino hacerse responsable de ellas. Y habría que decir también, de un modo, si cabe, más exacto, que son esas palabras suyas, las palabras mismas, las que desfallecen:

"Andan perdidas tal vez estas palabras, o una sola perdida y bien perdida arrastró a las demás que no lo estaban y que quizá estaban ya en formación rigurosa, en fila para ser ensartadas en un discurso claro y uniforme. Y entonces ella, la perdida, deshace todo argumento acabado"<sup>1</sup>

Zambrano nos propone la imagen de una serie de palabras casi en formación rigurosa, que componen casi un discurso perfectamente bien hilado, tejido y ordenado; unas palabras a punto de ser dichas. Podría uno ir más allá y soñar que son las palabras del ser, la sintaxis misma del ser. Pero es siempre una palabra, la palabra perdida, la palabra que falta, la que propina o asesta un golpe a esa formación (por decirlo en términos benjaminianos) de manera que ella, cuyo lugar no encuentra, deshace todo argumento, 'dis/loca' todo discurso. Ahí, sin embargo, no queda todo. Es de esperar que esas palabras busquen un nuevo orden, una nueva sintaxis, que será deshecha también por la acción de la palabra perdida, de la palabra-siempre-en-falta.

E. Trías nos propone, a su vez, otra imagen.

"Mi reino no es de este mundo: esta frase pronunciada, como proposición limitativa y negativa, puede ya desde ahora llamarse *la proposición hermética*, la genuina *Satz*, la que permite romper, siquiera negativamente, el mutismo del cerco hermético; y que tiene también la virtud de desbaratar, dislocar, y desquiciar el tranquilo acomodo del cerco del aparecer a las 'proposiciones' genuinas que, desde dentro del mundo, rigen la 'legalidad gramatical' de dicho cerco, de ese reino de leyes

---

<sup>1</sup> M. Zambrano, *De la aurora*, p. 10.

lógico-lingüísticas que presiden, al parecer, el mundo, o que lo definen en sus límites. De pronto la ley misma (*nómos, Thora*) que rige el mundo, ese 'decálogo' se rompe y se desbarata en función de una única proposición negativa, la que afirma, a través de un sujeto que habla y reflexiona, 'mi reino no es de este mundo'.

De hecho,

"Toda palabra fronteriza tiene este poder escandaloso: actúa como trampa, obstáculo, piedra que se interpone en el camino, o como celada que se tiende con el fin de que, antes de tropezar con ella, se obligue a la comunidad humana, al receptor, al oyente, a girar, a dar un rodeo, a evitar así el tranquilo acomodo de la existencia en las leyes mismas que rigen la forma del lenguaje y de las actuaciones o de las intervenciones 'dentro del mundo'. La frase fronteriza: 'mi reino no es de este mundo', cifra su valor de verdad en su mismo carácter escandaloso"<sup>2</sup>.

Asistimos en Trías a una imagen similar. Las proposiciones que hablan del 'mundo', las proposiciones de la ciencia natural según Wittgenstein, tienden a cerrar el ámbito del 'mundo' sobre sus propios límites, en ignorancia de que el límite es límite entre el mundo y lo que lo excede (el cerco hermético). Pero hay una proposición, que irrumpe siempre intempestiva e importunamente, que afirma que 'mi reino no es de este mundo'. Esta proposición, genuina *proposición hermética*, tiene la virtud de 'dis/locar' o desbaratar la legalidad racional que parece 'decir' el 'mundo', la sintaxis del ente, esto es, la perfecta ordenación de las proposiciones que lo significan. Una proposición, siempre inquietante e intempestiva, escándalo y locura para la sabiduría convencional, recuerda que toda legalidad, que todo 'mundo', se sostiene sobre el abismo. O que más allá del 'mundo', y en disimetría con él, se extiende (para hablar 'topológicamente') un 'sinmundo', un 'sinlugar', que no alcanza a acoplarse armónicamente con él. Podríamos decir, entonces, que 'entre' cerco de aparecer y cerco hermético, 'entre' el mundo y lo sagrado, no hay perfecta adecuación, nunca la puede haber, sino sólo, en virtud del espacio limítrofe que los une-y-escinde, armonía en la discordia, un 'des-concierto' (tomado en su sentido musical). De ahí que ese espacio limítrofe sea sumamente 'inquietante', 'des-concertante'. El cerco del aparecer o 'mundo' sería, pues, una proyección del límite hacia uno de sus lados; el 'misterio' o cerco de 'lo sagrado' sería el suplemento ontológico (de enigma) que el límite proyectaría hacia el otro de sus lados, hacia el exterior (un exterior sujetado al límite). Y ese límite que irrumpe uniendo-y-escindiendo sería el límite que

---

<sup>2</sup> E. Trías, *Lógica del límite*, p. 523 (primer párrafo) y p. 525 (segundo párrafo).

atraviesa la creación artística, filosófica, religiosa (cuando se la aborda desde un punto de vista filosófico en el otoño de la modernidad).

Para Trías, en efecto, el límite lo es siempre respecto de dos ámbitos, respecto de los cuales, es cópula y disyunción, gozne y bisagra. Sólo de esta manera, el límite puede realizarse como concepto positivo y afirmativo (frente al modo negativo como lo piensa la modernidad). Y de eso se trata. El símbolo sería, en este sentido, aquella forma del *logos* capaz de dar documentación fáctica del límite, siendo por tanto gozne y bisagra de aquello que se aparece y revela, y de aquello que se oculta o repliega en sí. Arte y religión constituirían, a estos efectos, una pragmática del símbolo, mientras que la filosofía revelaría ese límite y esclarecería racionalmente esos símbolos encarnados (pues la racionalidad del símbolo es siempre potencial). Quedaría, sin embargo, por saber cómo.

## 2

Trías insiste en que el límite es el 'ser en tanto ser' de la tradición. De hecho, él habla del 'ser del límite' en los dos sentidos, subjetivo y objetivo, del genitivo. El filósofo se preguntaría por el ser del espacio fronterizo o de mediación entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, pero habida cuenta que ese cerco fronterizo tendría que ser interpretado como el 'ser en tanto ser' buscado por Aristóteles y la tradición.

Sin embargo, ese 'cerco' fronterizo, el espacio del *eros*, sería sumamente inquietante, a la vez doloroso (registro de la 'disyunción', de la distancia entre los cercos) y gozoso (registro de la sutura del ser, del límite en tanto gozne y bisagra). Recordemos que el ser es un ser-en-falta, es límite, y que, por tanto, algo le falta al ser mismo. El límite, pues, es fundamento-en-falta. De ahí que la 'verdad' pueda ser definida como mostración ('irrupción') de ese límite en tanto que conjunción-disyunción del cerco del aparecer (o 'mundo') y lo que le falta al ser mismo, pero que puede ser interpretado como el cerco hermético (o cerco de 'lo sagrado', del 'misterio').

Si el ser es límite (fundamento-en-falta), y si algo le falta al ser (como límite), entonces sólo el símbolo, como *logos*, es capaz de dar documentación fáctica de ese espacio de conjunción-y-disyunción. Arte y religión implantan ese límite ontológico en nuestra realidad convivencial. De hecho, muestran el límite entre el 'mundo' (aquello que se revela) y lo sagrado (aquello que se repliega en sí). A su vez, la filosofía sería esclarecimiento del

límite como espacio de con-junción-escisión del ser (entre lo que se revela y lo que le falta)<sup>3</sup>.

De hecho, lo propio de la reflexión triasiana es concebir ese límite (ontológico) como aquella falta o cesura en el origen o fundamento-en-falta que exige la variación por medio de la cual se sutura (problemáticamente) el ser y se reimplanta en nuestra realidad convivencial. Sólo que desde *Lógica del límite* y *La razón fronteriza* ese ser que se revalida cada vez es el límite mismo (como ser), aquella franja fronteriza que convoca en su autodespliegue (reflexivo) dos zonas o ámbitos: el 'cerco del aparecer', aquello que se revela o desvela, y el 'cerco de lo replegado en sí', que rehuye la manifestación (el misterio).

Para Trías, pues, el padecimiento del límite, esto es, la experiencia de la falta del ser por parte del hombre (que, en ese momento, se constituye en 'fronterizo') es fecunda ocasión de arte, religión (símbolos a través de los cuales 'se pone en obra la verdad', es decir, se reimplanta en el mundo el límite como espacio de conjunción y disyunción) o filosofía, siendo la filosofía, 're-flexión' de esa experiencia limítrofe en la que se eleva a idea filosófica dicho límite<sup>4</sup>. El límite, por tanto, se padece dando lugar a resoluciones artísticas, filosóficas o religiosas (producidas en el límite del mundo). Y a través de ese padecimiento o experiencia del límite, inestable franja topológica (que puede entenderse como el 'lugar' del hombre en tanto 'sujeto pasional' o fronterizo), habitada por *eros*, *logos*, *poíesis* y *mnemosyne*, el ser (como espacio de conjunción-disyunción entre el 'cerco del aparecer' y el 'cerco replegado en sí', cercos que él mismo 'proyecta') se sutura (aun cuando siempre problemáticamente) y se reimplanta en nuestra realidad convivencial. Sólo que ese ser es ese límite (cesura, grieta, fundamento-en-falta) en tanto espacio hermenéutico que une-y-escinde sus dos 'proyecciones' (pues el límite es siempre límite respecto de dos).

---

<sup>3</sup> La concepción triasiana del límite y del símbolo lleva consigo un replanteamiento de la cuestión del tiempo: como 'presente' entre un 'ya no' ('pasado inmemorial') y un 'todavía no' (futuro escatológico). Como dice Chillida, "con una luz para ver como no veo, entre el ya-no y el todavía no fui colocado". Cf. E. Trías, "El instante y las tres eternidades (Variaciones sobre temas de Nietzsche)", en *Revista de Occidente*, Madrid, Marzo 2000, pp. 57-72.

<sup>4</sup> Si bien a partir de *Lógica del límite* y, sobre todo, en *La razón fronteriza*, Trías insiste en la concepción de la filosofía como reflexión limítrofe sobre el límite, sin embargo, más bien pareciera que esa 'filosofía del límite' que Trías trata de conceptualizar atravesara el decir o el 'espacio lógico-ontológico' del discurso filosófico (así como del artístico y el religioso), siendo, por tanto, respecto de éste, una 're-flexión' metafilosófica. Sólo pretendemos apuntar esta idea, conscientes de que éste no es el lugar apropiado para debatirla.



Ahora bien, como ya señalamos en su momento, si *Lógica del límite* podía entenderse como una espacialización del instante-eternidad, *La edad del espíritu*, en cambio, podría verse como una temporalización del espacio-luz, o una temporalización del símbolo (en tanto que forma lógica del ser del límite). Y en este sentido, el gran avance de este texto, o, por lo menos, uno de sus logros más notables, es la destilación de la tabla categorial. Es lo que vamos a ver a continuación.

## LA MUSICALIDAD DE LA TABLA CATEGORIAL

### 1

La tabla categorial que Trías elabora a partir de una primera inspiración musical no es propiamente *ontológica* ni propiamente *lógica*, sino, en toda su radicalidad, *onto/lógica*: 'acontecen' en el espacio limítrofe entre el 'cerco replegado en sí' y el 'mundo interpretado'. De hecho, esa tabla categorial relata el acontecimiento simbólico, o, mejor, 'sim-bálico', como lugar de encuentro y diferenciación de los dos cercos extremos, y estaría caracterizado por su automovimiento<sup>5</sup>. La musicalidad de este automovimiento vendría dada, en un primer sentido, por lo que Trías viene llamando, desde *Meditación sobre el poder* y *Filosofía del futuro*, 'principio de variación': la pauta que genera, en el seno de la tabla categorial, la sucesión de transformaciones.

Estas categorías (siete en total) se relacionan entre sí, en primer lugar, de forma sincrónica, definiendo entonces el espacio lógico, constante y fijo, del acontecer simbólico. Cabría compararlas al conjunto de las doce notas de la escala heptatónica occidental moderna, o a las notas que formaban los modos antiguos. Ahora bien, ese espacio lógico y estructural debe ordenarse desde un 'centro tonal' que distribuya funcionalmente esas categorías, de modo que, así, permita su exposición diacrónica. Siguiendo con el símil musical, cabría decir que esas notas han de ordenarse funcionalmente alrededor de una 'tónica' o nota fundamental. Como se sabe, el gran avance de la armonía clásica consiste en esa ordenación funcional: las notas adquieran en cada tonalidad una función determinada que es distinta dependiendo de la tonalidad en la que se integre. Cada una de ellas, pues, tiene una función diferente según el centro tonal que lo atraiga. No suena igual la misma nota

---

<sup>5</sup> Ya en la introducción a la tesis, dijimos que, para Deleuze, era preciso construir conceptos capaces de movimiento intelectual. Como iremos viendo, la tabla categorial triasiana satisface con creces esta pretensión. Ello es así en virtud de su inspiración musical.

‘sol’ en la tonalidad de ‘Do mayor’ (en la que sería la ‘dominante’) que en la de ‘Sol mayor’ (en la que haría de ‘tónica’) o en la de ‘sol # menor’ (en la que funcionaría como ‘sensible’). Pues bien, pueden conjugarse esos dos tratamientos de las relaciones entre las diferencias categorías, de manera que, de esa combinación, surge una progresión escalonada en la línea diagonal (recuérdese el cuadro que dibujábamos en el capítulo sexto). Según el símil musical, eso significaría que en la armonía clásica, la totalidad de las tonalidades dispondría de una pauta interna de transformación que permitiría pasar de Do Mayor a Re Mayor a Mi Mayor, etc (por ejemplo). En esta tercera disposición, las categorías podrían aparecer como ‘hegemónicas’ (las ‘tónicas’ de la tradición musical), dando lugar a la sucesión de revelaciones o ‘eones’; ‘latentes’, aquellas categorías que por su distribución en la tabla categorial todavía no han sido hegemónicas; y ‘presupuestas’, las que ya lo han sido. Y todo ello, en el bien entendido que el entramado categorial se halla presente, en su totalidad, en cada ‘eón’ o revelación del acontecer simbólico, de manera que en cada ‘modulación’ se re-establece toda la tabla categorial en su conjunto, sólo que, cada vez, en función de la categoría que funcione como tónica. Y es la potencia disyuntiva del ser del límite, como mostrará Trías en *La razón fronteriza*, la potencia responsable de los tránsitos y pasajes que, a modo de cesuras, hacen posible el relevo de un determinado ‘eón’ o época del mundo a otro (otra).

## 2

Esta tabla categorial gozaría de automovimiento, además, en un segundo sentido. O habría que hablar de la musicalidad de dicha tabla en un segundo sentido. En efecto, cabría ‘modular’ (advuértase el carácter musical de la expresión) ese haz de categorías en los diferentes ‘registros’ de la experiencia (estética, ética, teoría del conocimiento, filosofía de la religión, filosofía de la historia, etc). No se trataría, en ningún caso, de una ‘aplicación’ mecánica a esos registros. Por el contrario, habría necesidad de una previa exploración del carácter propio, específico y diferencial de cada uno de esos ángulos desde los que comprender la realidad. Cada uno de esos ‘registros’ equivaldría, entonces, en el plano musical, a la ‘clave’ que permitiría ‘leer’ esas notas (las categorías) de una u otra forma. No se lee del mismo modo, o no es la misma nota, la figura musical que ocupa el primer espacio del pentagrama si éste está escrito en ‘clave’ del sol, en ‘clave’ de fa en cuarta, de do en primera, o de do en segunda, etc. De igual modo, no es lo mismo la primera

categoría de la tabla categorial que pretende relatar el acontecer simbólico y espiritual (tal y como, por ejemplo, figura en *La edad del espíritu*), que la primera categoría permite re-leer la teoría del conocimiento, o de la ética, o de la estética (pensemos que en *Lógica del límite* la tabla categorial está en ciernes, o en potencia). Por esta razón, Trías puede decir:

“Se me abre, pues, la posibilidad de ‘variar’ esa idea del *ser del límite*, con su corolario de una razón fronteriza y de una concepción limítrofe de la realidad y de la verdad, en los distintos ámbitos de la filosofía: en la antropología, en la filosofía de la religión, en la filosofía de la historia, o, incluso, en la filosofía política”<sup>66</sup>.

Ahora bien, habría que practicar el ejercicio del matiz. No se trataría de privilegiar ningún ‘centro’ o ‘modulación’ que hiciera las veces de ‘tema’ respecto del cual las restantes modulaciones fueran, simplemente, ‘variaciones’. Cada orden o registro de la experiencia tiene su especificidad, tiene su singularidad. La radicalidad de la contribución triasiana consiste, a nuestro entender, en mostrar cómo todas esas modulaciones de la tabla categorial sobre distintos registros de la experiencia no lo serían de una tema primero y dado. La filosofía de la religión es el ámbito en el cual Trías encuentra la tabla categorial. Su privilegio es, quizás, metódico. Pero la tabla categorial es, de hecho, aquella que permite comprender en su especificidad la singularidad de cada registro de experiencia, pensada desde una razón fronteriza.

### 3

En *La edad del espíritu*, Trías abordaba una aproximación filosófica al mundo (tabú para la modernidad dogmática) de las religiones. Después de la muerte de Dios y de la postmodernidad, se impone pensar la religión como aquella revelación simbólica mediante la cual se da cauce expositivo y expresivo a las Ideas de la razón, Ideas que ‘cuelgan’ (por así decir) del límite del mundo), pero de una manera indirecta y analógica. Y no cabe hablar de ninguna ‘religión verdadera’, sino que cada una de ellas tiene su parte de verdad. En efecto, cada una de ellas se especializa en la revelación (necesaria) de un fragmento del misterio. Se trata, entonces, de recomponer, problemáticamente, esos fragmentos, darles unidad y sentido. El resultado es un relato, un mito, en el que se recompone el acontecer simbólico y espiritual. Y el protagonista de este relato es el sujeto del límite, entendiendo por tal un sujeto desdoblado o escindido entre aquella parte disponible y aquella otra

---

<sup>66</sup> E. Trías, *La razón fronteriza*, p. 362.

que se repliega en sí. Hay relato en la medida en que hay encuentro. Y hay Dios en la medida en que hay testigo. De hecho, el encuentro mismo (en el espacio-luz, en el instante-eternidad) une-y-escinde simultáneamente el 'cerco hermético' y el 'cerco del aparecer', el sujeto que se fuga hacia el misterio y el sujeto que permanece en 'este mundo'.

Cada revelación simbólica, cada encuentro 'sim-bálico', constituye, además, cada vez, el *kairós* (Tiempo Oportuno) entendido como gozne que articula tres eternidades: el pasado inmemorial, el presente de la existencia, el futuro escatológico. Lo que varía, por consiguiente, cada vez, en la multiplicidad de revelaciones es el gozne de los tres 'éxtasis' del tiempo. Trías dice:

"Siempre que haya tal cosa como *existencia*, entonces debe decirse que en cada experiencia que hacemos de nuestra existencia temporal se recrea y se varía la misma triple eternidad; se recrea y se varía (en el sentido musical del 'tema y las variaciones') el pasado inmemorial, el presente eterno y el futuro escatológico. Sólo que esa trama *argumentada* de variaciones en que nuestra vida transcurre y discurre cada vez se modifica lo que por tal pasado inmemorial, o por tal presente eterno, o por tal futuro escatológico se experimenta"<sup>7</sup>

4

Ahora bien, leídas en clave ontológica (adviértase el sentido musical del término 'clave'), esas categorías simbólicas, revelan las determinaciones intrínsecas de la esencia del ser del límite. De hecho, si la racionalidad del acontecer simbólico es potencial, la filosofía puede encontrar en él un hilo rojo que permita comprender *reflexivamente* las determinaciones de la esencia del ser del límite. Puede entonces afirmarse que las categorías simbólicas son, en rigor, *categorías ontológicas*. En este sentido, la tarea de *La razón fronteriza* consiste en explicitarlas en relación a una (posible) teoría del conocimiento.

---

<sup>7</sup> E. Trías, *Por qué necesitamos la religión*, pp. 141-142.

## LA POETICIDAD DEL LÍMITE: CHILLIDA<sup>8</sup>

### 1

Trías ha comentado en cierta ocasión que muchos de los conceptos de su filosofía proceden por destilación de experiencias singulares con el arte<sup>9</sup>. Así sucede no sólo en los textos que componen su segunda variación. En efecto, en la tercera, Trías se refiere al 'Gran Vidrio' de M. Duchamp (en *Los límites del mundo*), sobre el que expone una interesantísima interpretación, para sensibilizar su idea filosófica de límite.

Sin embargo, nosotros vamos a desviar la mirada hacia la obra de un escultor contemporáneo, que ha centrado su labor artística en el espacio y en el límite: Eduardo Chillida. Evidentemente, no vamos a analizar aquí ni su quehacer, ni su concepción de la escultura, ni su teorización del espacio o del límite. Este no sería su 'lugar'. Lo que sí vamos a hacer va a ser exponer unas nociones elementales de su trabajo artístico, y a proponer una escultura suya como 'sensibilización artística' de nuestra interpretación del concepto triasiano de límite.

### 2

Como se sabe, el arte, para Chillida, viene a ser aventura y riesgo, y no ya sólo porque "uno nunca conoce bastante, ya que lo conocido lleva también dentro lo desconocido", sino porque, para él, si no se da un paso hacia lo desconocido la obra nace muerta. Nunca sabe cómo va a acabar un nuevo proyecto. La experiencia artística se asemeja, por ello, en cierto modo, a la experiencia relatada por aquellos conocidos versos de Rosalía de Castro:

Desde aquí veo un camino  
que no sé a dónde va.  
Por lo mismo que no lo sé,  
quisiera poderlo andar.

---

<sup>8</sup> Lo que en este breve apartado desarrollaré será una recreación (o, sencillamente, mi recepción) de algunas de las ideas (las que me interesaron especialmente) del excepcional seminario "Pensar la obra de E. Chillida a partir de los textos de Heidegger", dirigido por el profesor de estética y teoría de las artes de la Universidad Pontificia de Comillas, Ricardo Píñilla Burgos, y la profesora de filosofía de la Academia de Bellas Artes de Múnich, Ana María Rabe, que tuvo lugar entre los meses de marzo y mayo de 1998 en la sede de Alberto Aguilera de la Universidad Pontificia de Comillas. Quede aquí constancia de mi más sincero agradecimiento a ambos profesores. Por otra parte, qué duda cabe de que si me desvíó de la letra o del espíritu de Chillida, el único responsable soy yo.

<sup>9</sup> E. Trías, "Autopercepción intelectual", en *Eugenio Trías: una experiencia insagadora y metódica del ser como límite*, Anthropos 4, Barcelona, 1992, p. 24.

Una gran parte de la obra de Chillida gira, en este sentido, en torno a la experiencia del límite como el gran protagonista del espacio. El límite es aquel lugar en el que una cosa deja de ser esa cosa para convertirse en otra, el espacio que separa dos cosas que se rozan, pero que son distintas. Así, muchas de sus esculturas, como *Rumor de límites* y *Elogio del horizonte*, atestiguan esta centralidad del límite (y del horizonte: el límite del espacio) en la obra del artista vasco. Pero en él hay además una voluntad consciente por iluminar con la palabra esa misma experiencia. Así, se pregunta en cierta ocasión: "¿No es el límite acaso el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo?". Pues bien, ese límite se convertirá en su trabajo artístico en espacio transitable, en el territorio propio del escultor.

### 3

Ahora bien, esta experiencia del límite puede verse también desde otro punto de vista. En efecto, tal y como J. Á. Valente nos recuerda<sup>10</sup>, Jacques Dupin ha señalado acertadamente hasta qué punto la obra de Chillida se mueve impulsada por la energía de oposición de contrarios, que estarían separados solamente por un estrecho 'vacío intersticial'. El límite vendría a ser ese espacio que comunica y escinde los contrarios que se complementan<sup>11</sup>. Y así, J. A. Valente puede indicar que "ese 'vacío intersticial' -del que habla Lilian Silburn a propósito del vacío, la nada, el abismo" es "el no lugar donde la tradición mística sitúa a Dios", lugar de la suma transparencia. Y bien, ¿no había hablado Trías, en su libro *Pensar la religión*, del límite como el espacio propio del Dios, del 'Dios del límite'? ¿No ha desarrollado una brillante interpretación, en *Los límites del mundo*, de esa imagen del espacio-luz que es el *Gran Vidrio* de M. Duchamp, como 'pura transparencia'?

### 4

Existe en Münster una escultura de Chillida al aire libre titulada 'Diálogo de tolerancia', de 1992. La reproducimos en la página siguiente<sup>12</sup>. En ella un límite, un espacio intersticial (inquietante), reúne en torno a sí dos

<sup>10</sup> J. A. Valente, "Sobre la transparencia", en AA. VV. *Eduardo Chillida*, Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 1999.

<sup>11</sup> Recordemos que ya en la nota 30 del segundo capítulo de nuestra primera variación, señalábamos cómo ciertas expresiones de Trías inducían a interpretar su filosofía como la búsqueda de una 'lógica de la oposición' (Heráclito), y no de una 'lógica de la contradicción' (Hegel).

<sup>12</sup> La reproducción puede encontrarse en *Chillida*, Taschen Galerie, 1997, p. 32.

'bancos' asimétricos. Precisamente, la tolerancia es esa apertura que une-y-escinde dos espacios que no alcanzan plena adecuación. De hecho, esa falta de adecuación, esa 'in-quietud' del límite o frontera, su 'des-concierto', es lo que exige sostener esa misma apertura, ese espacio, que siempre habrá sido ya el de la libertad.

El espectador se sitúa junto a la escultura. La rodea, la construye, la re-construye. Pero esos dos bancos insisten en su diferencia. Y, sin embargo, ese límite les une, les hace partícipes de una misma aventura, de un mismo ser; pero al unirlos, también los diferencia, los escinde, impidiendo la 'identidad'. Es precisamente esa experiencia de la inadecuación lo que fuerza al fruidor a 're-crear' esa obra, a volverla a construir, buscando nuevos 'lugares de encuentros'. Entonces la sucesiva variación de ese espacio limítrofe, de ese espacio de la tolerancia, que es y habrá sido siempre, el de la libertad, permite comprender cierta experiencia del mar, de la música de J. S. Bach:

"Juan Sebastian Bach. Saludo  
moderno como las olas  
antiguo como la mar  
siempre nunca diferente  
pero nunca siempre igual".

SIEMPRE NUNCA DIFERENTE  
PERO NUNCA SIEMPRE IGUAL

La experiencia de la música, la experiencia del mar...

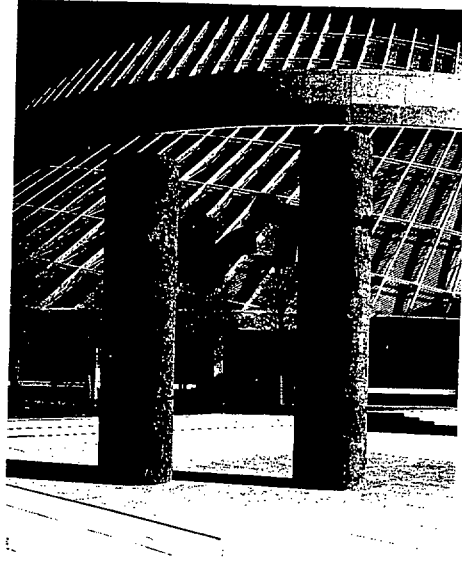






GERNIKA

**Gure Aitaren Etxea, 1988**



DALLAS

**De Musica, 1989**



MUNSTER

**Dialogue of Tolerance, 1992**



## CONCLUSIONES

### LA VARIACIÓN (MUSICAL) COMO ESCRITURA FILOSÓFICA: LOS 'LIBROS' COMO *WORK IN PROGRESS*.

#### 1

En los capítulos primero y segundo de esta última parte, nos hemos detenido en mostrar cómo, para Trías, la escritura filosófica es, en lo fundamental, 'ensayo', y no sólo en el sentido de género literario (para cuya comprensión la tradición filosófica española constituye una aportación esencial), sino, más profunda y radicalmente, como intento de dar respuesta problemática a los interrogantes que acucian a la filosofía, los problemas del ser y de la condición humana (y para lo cual el ensayo es género privilegiado en esta 'modernidad crítica en crisis' que nos define). Ahora, en cambio, nos toca poner de relieve cómo ese conjunto de 'ensayos' van sucediéndose según la forma (musical) de la variación, o dicho de otro modo, nos toca prestar atención a lo que Zambrano llama "la música del pensamiento"<sup>1</sup>, esto es, su ir y volver, su avanzar y su retroceder como un movimiento que cristaliza en cada momento en la unidad llamada 'libro'. Nos comprometemos, pues, a mostrar que la escritura triasiana constituye un caso ejemplar de proceder variacional. Y ello, no solamente referido a esa segunda 'variación' (en la que hay 'ensayos' en tanto que género literario), sino a toda su producción (de auténticos ensayos filosóficos). De hecho, los libros que jalonan este itinerario han de entenderse como cumbres de una 'obra' en permanente gestación, es decir, como *work in progress* u 'obra abierta' (y su filosofía saca a la luz precisamente ese proceder musical como un reconstituir lo ya previamente reconstituido). Como se sabe, esta expresión procede de la vanguardia musical de los años sesenta y setenta, y se refería a aquellas creaciones musicales que rompían con la concepción tradicional de la obra cerrada y acabada. Aunque por ello esta expresión signifique que de la obra artística forman parte integrante las decisiones musicales del intérprete 'actual' de la pieza, aquí Trías da a entender, más bien, que la obra es una obra en permanente gestación, esto es, un singular inmediatamente universal por medio de la recreación. Ésta es posible en virtud de una falla en el origen (fundamento-en-falta) girada hacia una finalidad-sin-fin. Y es precisamente el desbordamiento del límite

---

<sup>1</sup> M. Zambrano, *Notas de un método*, p. 80.

respecto de 'lo dicho' lo que exige su eterno retorno. Toda variación tendría, pues, su razón de ser en un falta (en el origen) que desborda (todo mundo). De ahí que la unidad llamada 'libro' exija un nuevo texto en el que poder 're-crear' lo anteriormente recreado. Lo que se va configurando así es una escritura musical que exige un volver siempre sobre los propios pasos, y ello da razón de nuestro propio acercamiento a la obra de Trías, es decir, abordando obra por obra.

Esta aproximación, por otra parte, permite salir al paso de otra dificultad. Si leemos 'una' obra de E. Trías dentro de una variación, podemos hacer la experiencia de sentirnos tentados a redefinir toda esa variación desde ese 'centro tonal'. Cada 'obra' tiene un *poder propio* que reinterpreta los *leitmotive* de las demás, es decir, cada 'obra' recrea el mismo 'tema' (que se viene diciendo), sólo que desde un 'centro tonal' o 'centro de gravedad' distinto. Es más, sólo desde esa nueva 'tonalidad' se hacen perceptibles algunos elementos del 'tema' que precisan ser subrayados o enfatizados, pero desde los cuales puede 're-leerse' la obra anterior. Cada 'unidad' de la producción triasiana se constituye, así, en piedra miliar de nuevos caminos, de nuevos rumbos, de nuevas trayectorias, en 'suceso' que configura una nueva fase de su trayectoria intelectual. ¿Significa esto que la última obra de cada variación puede ser concebida como compendio de la variación en cuestión? Podría ser *una* lectura. En una determinada obra, los 'temas' aparecen, se desarrollan, se enlazan con otros. En la siguiente (en virtud de la cesura o calderón musical que une-y-separa el fluir de los textos), algunos de ellos se transforman, pasan a significar de otro modo. Ocurre lo mismo que lo que señalamos en el capítulo anterior respecto de la musicalidad de la tabla categorial. En los dos casos, se trata de la concepción de lo uno y lo múltiple, de la unidad y la variedad, que Trías teoriza en *Filosofía del futuro* como 'principio de variación'. En esta tesis, hemos intentado abordar esta síntesis de singularidad y universalidad de sus textos. En la primera parte, hemos abordado, uno a uno, sus diversos libros, conscientes de la singularidad de cada uno de ellos. Nos hemos detenido, a veces con cierta voluptuosidad, en sus detalles y en sus 'líneas de fuga' (que en ocasiones conducían a auténticas 'imposibilidades'), hasta encontrar el lugar desde el que era posible saltar al próximo. Y este recorrido nos permitía entender la producir la producción triasiana como una sucesión de tres variaciones del límite. Se trata, por ello, de *una* lectura. Y ésta ha consistido en lo fundamental en *atravesar* los textos de E. Trías en relación a lo que ellos mismos apuntaban: el límite como lugar del ser, el sentido y la

verdad; el límite como espacio fronterizo que puede generar nuevos modos de ser y de habitar.



## BIBLIOGRAFÍA

### Textos de E. Trías

#### (1) Obras

- La filosofía y su sombra*, Seix-Barral, Col. Biblioteca Breve, Barcelona, 1969; 2ª ed., 1983. Existe traducción inglesa: *The philosophy and its shadow*, Columbia University Press, New York, 1983.
- Idea*, Seix-Barral, Col. Nuevo Ensayo, Barcelona, 1983, con Prólogo.
- Filosofía y Carnaval*, Anagrama, Barcelona 1970; 2ª ed. 1973; y, con el título *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, 3ª ed. 1984.
- Teoría de las ideologías*, Península, Barcelona, 1970; 2ª ed. 1975; y, con el título *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, 3ª ed. Col. Nexos, 1987.
- Metodología del pensamiento mágico*, Edhasa, Col. Gaya Ciencia, Barcelona, 1970; 2ª ed., 1987 (en *Teoría de las ideologías y otros textos afines*).
- La dispersión*, Taurus, Col. Ensayistas de hoy, Madrid, 1971; 2ª ed. Destino, Col. Destinolibro, Barcelona, 1991.
- Drama e identidad*, Seix Barral, Col. Breve Biblioteca de Respuestas, Barcelona, 1974; 2ª ed. Ariel, Barcelona, 1984; 3ª ed., Destino, Col. Destinolibro, Barcelona, 1993.
- El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976 (IV Premio Anagrama de Ensayo); 2ª ed., 1984; 3ª ed. 1997. Traducida al inglés, *The artist and the city*, Columbia University Press, New York, 1983.
- Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977; 2ª ed. 1993.
- Thomas Mann y su obra*, Dopesa, Col. Conocer, Barcelona, 1978, 2ª ed. Mondadori, Madrid, 1988 (junto con *Goethe y su obra*).
- La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Col. Ensayistas de hoy, Madrid, 1978; 2ª ed. Mondadori-España, Madrid, 1988.
- Grandes hombres*, Kairós, Barcelona, 1979.
- Goethe y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1980, 2ª ed. Mondadori, Madrid, 1988 (junto con *Thomas Mann y su obra*).
- Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1979, 2ª ed. 1984, 3ª ed. 1988, 4ª ed. 1991, 5ª ed. 1997.
- El lenguaje del perdón (Un ensayo sobre Hegel)*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, 2ª ed. Ariel, Barcelona, 1988, 3ª ed. Ariel, Barcelona, 1992; 4ª ed. Ariel, Barcelona, 1999.
- El pensament de Joan Maragall*, Edicions 62, Barcelona, 1982, traducido al castellano como *El pensamiento cívico de J. Maragall*, Península, Col. Nexos, 1985.
- Filosofía del futuro*, Ariel, Barcelona, 1983.
- La Catalunya Ciutat i altres assaigs*, Ed. L'Avenç, Col. Signes, Barcelona, 1984.
- Els habitants de la frontera. Sobre metode, modernitat i crisi*, Ed. 62, Barcelona, 1985.

*Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985; 2ª ed. Destino, Barcelona, 2000, con nuevo Prólogo.

*La aventura filosófica*, Mondadori-España, Madrid, 1988

*El último de los episodios nacionales (y otros textos afines)*, F.C.E., Madrid-Méjico, 1989

*L'Oblit del límit, art, técnica i metafísica*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 1989

*Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.

*El cansancio de Occidente* (en colaboración con R. Argullol), Destino, Barcelona, 1992.

*La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994; 2ª ed. 1999.

*Diccionario del espíritu*, Plan eta, Barcelona, 1996.

*Pensar la religión*, Destino, Barcelona, 1997.

*Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película Vértigo*, de Alfred Hitchcock, Destino, Barcelona, 1997; 2ª ed. 1998.

*La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999.

*Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000.

*Por qué necesitamos la religión*, Plaza y Janés, Col. El Círculo Cuadrado, Barcelona, 2000.

## 2) Colaboraciones

"Luz roja al humanismo", en AA.VV. *Estructuralismo y marxismo*, Martínez-Roca, Barcelona, 1969, pp. 9-21; 2º ed. 1971; 3ª ed. 1973.

"De nobis ipsis silemus", AA.VV, *A favor de Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1972. Recogido posteriormente en *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Península, Barcelona, 1987.

Voz "Estructuralismo", en M. A. Quintanilla (dir.), *Diccionario de filosofía contemporánea*, Sígueme, Salamanca, 1976.

AA.VV., *De l'amor, el desig i altres passions*, Barcelona, 1980

"L'oltrepassamento della metafisica e il pensiero del limite", en G. Vattimo (dir) *Filosofía 89*, Catena, Roma, 1989.

"Ética y estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)" en AA.VV. *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Visor, Madrid, 1990.

AA.VV, *Foro Babel: el nacionalismo y las lenguas de Cataluña*, Áltera, Barcelona, 1999. Existe traducción al catalán: *Fòrum Babel: el nacionalisme i les llengües de Catalunya*, Áltera, Barcelona, 1999.

AA.VV., *Derechos humanos: la condición humana en la sociedad tecnológica*, Tecnos, Madrid, 1999

AA.VV., *Las islas extraña, espacios de la imagen*, Centro Atlàntico de Arte Moderno, Las Palmas, 1998.



"El laberinto de la estética", en J. Jiménez (edit.), *El nuevo espectador*, Madrid, 1998

### (3) Publicaciones conjuntas del Col.legi de Filosofia

*Filosofia y poder*, Tusquets, Barcelona, 1978.

*Coneixement, memòria, invenció*, "Bell, sublim i sinistre", Ed. 62, Barcelona, 1982.

### (4) Artículos<sup>1</sup>.

"De la conciencia desventurada al humanismo existencial. Humanismo existencial y antiteísmo", *Revista de filosofía*, t. XXV, 96-99, 1966, pp. 217-247.

"El loco tiene la palabra", *Destino*, nº 1628, diciembre 1968.

"Presentación de la obra de M. Foucault", *Convivium*, 30, 1969, pp. 55-68. Reproducido como "El loco tiene la palabra" en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984.

"¿Somos progresistas?", *Tele-Exprés*, Barcelona, 30 julio 1969, Reproducido con el título "Contra el progresismo" en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984.

"El discurso sobre la filosofía", *Cuadernos hispanoamericanos*, 241 (enero), 1970, pp. 183-187.

"El mito del humanismo: la prueba de la peste", *Triunfo*, marzo 1971. Recogido en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984.

"Bajo el signo de interrogación", *Teorema*, Valencia, junio 1971. Recogido en *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Península, Barcelona, 1987.

"Una oscura intuición", *Madrid*, Madrid, julio 1971. Recogido en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984.

"Nietzsche e le prime parole della critica della ragione pura", *Il Verri*, Bolonia, 1972.

"Goethe: la deuda y la vocación", *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia I*, Barcelona, 1975. Incorporado después a *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976.

"Wagner: Proteo y Dioniso", *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia II*, Barcelona, 1976. Recreado después en *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976.

"Crisis de la teoría de las ideologías", *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia IV*, Barcelona, 1976. Recogido después en *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977.

"Filosofía y poder", *Maneras de hacer filosofías*, Tusquets, Barcelona, 1976.

---

<sup>1</sup> Los artículos aquí comprendidos son aquellos que han aparecido en revistas especializadas. Hemos prescindido en este lugar de los artículos periodísticos que después no han sido incorporados en ningún libro. Para el lector interesado remitimos a una página Web, todavía en preparación, en la que se ofrecerá un exhaustivo listado de artículos tanto suyos como sobre su obra.

"En las fuentes de la experiencia religiosa", *Bazar*, julio 1978. Recogido en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984.

"La invención cristiana de la voluptuosidad", *Revista Hiperion*, 2, otoño 1978. Recogido después en *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Madrid, 1978.

"Pensar la música", *Saber* 2, marzo-abril 1980.

"Arte y estética en el otoño de la modernidad", *Letras de Deusto*, 47, mayo-agosto, 1980.

"Heidegger y Sartre", *Camp de l'Arpa*, enero de 1981.

"Lo bello y lo siniestro", *Revista de Occidente* 4, enero-marzo 1981.

"De Nietzsche a Kant", *Enrahonar* 4, Barcelona, 1982. Recogido después en *Filosofía del futuro*, Ariel, Barcelona, 1983.

"La fe en la técnica", *Ajoblanco* 2, noviembre 1987.

"Nietzsche y el 'eterno retorno'", en *Seminario Fin de Siglo y Formas de la modernidad*, Diputación Provincial, Almería, 1987, pp. 31-35

"El instante y las tres eternidades (variaciones sobre temas de Nietzsche)", *Revista de Occidente*, Madrid, marzo 2000.

#### **(4) Introducciones a otros textos:**

M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, Barcelona, 1970

M. Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ariel, Barcelona, 1983.

S. Freud, *Escritos de crítica de la cultura*, Laia, Barcelona, 1984 (junto con Clara Barón).

A. Marí, *L'home de geni*, Edicions 62, Barcelona, 1984

L. Geymonat, *Historia del pensamiento filosófico y científico, siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1984-1985.

J. Maragall, *El que passa i els qui han passat*, Edicions 62, Barcelona, 1985.

A. Schopenhauer, *Sobre la quàdruple arrel del princip de raó suficient*, Laia, Barcelona, 1987.

G. Colli, *El libro de nuestra crisis*, Paidós, Barcelona, 1991.

F. Requejo, *Teoría crítica y estado social*, Antropos, Barcelona, 1991.

#### **(5) Traducciones.**

L. Lévi-Bruhl, *El alma primitiva*, Edicions 62, 1970; 2ª ed. 1986.

G. Dumézil, *Mito y epopeya*, Seix-Barral, Barcelona, 1977

## **Bibliografía secundaria consultada<sup>2</sup>**

### **(1) Artículos sobre determinados aspectos del trabajo de E. Trías.**

- J. Muguerza, "La filosofía y el 'semáforo del saber' de Eugenio Trías (sobre *La filosofía y su sombra*)", *Cuadernos hispanoamericanos*, 237, 1969.
- J. M. Carrandell, "La filosofía de una nueva generación (sobre *La filosofía y su sombra*)", *Destino*, Barcelona, junio 1969.
- J. M. Carrandell, "Eugenio Trías y su filosofía como síntoma", *Cuadernos hispanoamericanos*, 271, Madrid, 1971, pp. 80-101.
- F. Savater, "Del drama a la tragedia", *Triunfo* 618, Madrid, agosto 1974. Recogido en *Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, *Anthropos* 4, Barcelona, 1992.
- N. Orringer, "Proteo, dios tutelar de Europa en *El artista y la ciudad*", prólogo (en versión inglesa) a la traducción inglesa de *The artist and the city*, y recogido en castellano en *Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, *Anthropos* 4, Barcelona, 1992.
- Mercé Rius, "¿Nietzsche?", *Saber*, Barcelona, 1986. Recogido en *Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, *Anthropos* 4, Barcelona, 1992.
- T. Mermall, "Eros edificante: la plenitud modernista en la ensayística actual", *cuadernos del Norte* 39, Oviedo, mayo-junio 1988.
- J. Jiménez, "El sabor de los límites", *El País*, Madrid/Barcelona, 6 de Noviembre 1988, (supl. Libros, p. 20).
- J. Jiménez, "En el límite de lo filosófico", *El País*, Madrid/Barcelona, 9 de Junio de 1991.
- A. Ruiz de Samaniego, "Hacia una cosmogonía simbólica", *El Urogallo*, Madrid, noviembre 1991.
- F. Duque, "La música de Trías", *El independiente*, 25 de septiembre de 1991. Recogido en *Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite*, *Anthropos* 4, Barcelona, 1992.
- N. Palenzuela, "Recreaciones de la memoria", *Er, Revista de Filosofía*, 25, 2000.

### **(2) Tesis doctorales sobre E. Trías.**

- J. Manzano, *Metaphisica perennis: Eugenio Trías. Nuevos escenarios para la metafísica*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1992.

---

<sup>2</sup> En este apartado se ha tenido en cuenta únicamente la bibliografía manejada por el doctorando para la realización de la tesis.

### (3) Revistas centradas en la obra de Trías.

Eugenio Trías: una experiencia indagadora y metódica del ser como límite. *Anthropos*, 4, nueva ed., Barcelona, 1993.

La aventura filosófica de Eugenio Trías, Archipiélago, nº 24, Barcelona, primavera 1996

### (3) Obras citadas y consultadas.

T.W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975

AA.VV., *La religión*, PPC, Madrid, 1996

H. Arendt, *The human condition*, Chicago, The Chicago University Press, 1958

R. Argullol, *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994

R. Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Destino, Barcelona, 1989

J. Baudrillard, *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 1995

W. Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1991

R. Bodei, *Hölderlin y lo trágico*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1990

A. Bolívar, *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, Cincel, Madrid, 1990

G. Colli, *Después de Nietzsche*, Anagrama, Barcelona, 1978

G. Colli, *El libro de nuestra crisis*, Piados, Barcelona, 1991.

C. Dalhaus, *Die Idee der Absoluten Musik*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1994

K. De Barañano (ed.), *Husserl-Heidegger-Chillida*, Univ. País Vasco, 1992

G. Deleuze, *Conversaciones*, Pretextos, Valencia, 1996

G. Deleuze, *Différence et Répétition*, P.U.F., París, 1968

G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1994

J. Derrida, *Aporías*, Paidós, Barcelona, 1998

M. Detienne, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983

U. Eco, *Obra Abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992

M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, París, 1957

E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1996

M. Foucault, *Historia de la sexualidad 2*, Siglo XXI, Madrid, 1987

M. Foucault, *Historia de la sexualidad 3*, Siglo XXI, Madrid, 1987

M. Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, La Piqueta, Madrid, 1987

M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1991

M. Foucault, G. Deleuze, *Theatrum philosophicum seguido de Diferencia y Repetición*, Anagrama, Barcelona, 1995.

A. Gabilondo, *El discurso en acción. Foucault y una ontología del presente*, *Anthropos*, Barcelona, 1990

A. Gabilondo, *Trazos del eros*, Tecnos, Madrid, 1997

A. Gabilondo, *Menos que palabras*, Alianza, Madrid, 1999.

H. G. Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998

H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1994

- H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1995
- H. G. Gadamer, *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1998
- H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977
- H. G. Gadamer, *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca, 1992.
- R. Giannone, *Abitare la frontiera. Il moderno e lo spazio dei possibili*, Cluva Editrice, Venezia, 1985.
- S. Givone, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1991
- J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Insel taschenbuch, 1976
- V. Gómez Pin, *El drama de la ciudad ideal*, Taurus, Madrid, 1995.
- V. Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998
- A. Guy, *Historia de la filosofía española*, Anthropos, Barcelona, 1985.
- G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, F.C.E., Madrid 1981.
- M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1996
- M. Heidegger, *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994
- M. Heidegger, *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 1990
- M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, F.C.E., Méjico, 1989
- M. Heidegger, *¿Qué es filosofía?* Narcea, Madrid, 1985
- M. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1989
- J. Jiménez, *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid, 1992
- M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, Nova, B. Aires, 1960
- I. Kant, *Crítica del Juicio*, Austral, Madrid, 1989
- P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madrid, 1987.
- P. O. Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, F.C.E., Madrid, 1996
- G. Krüger, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1963.
- M. A. Labrada, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, EUNSA, Pamplona, 1990
- C. Lafont, *La razón como lenguaje*, Visor, Madrid, 1993
- C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, F.C.E., Méjico, 1964.
- E. Lledó, *La memoria del Logos*, Taurus, Madrid, 1996
- E. Lledó, *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992
- E. Lledó, *El silencio de la escritura*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992
- A. Lucas, *Tiempo y memoria*, F.I.M., Madrid, 1995
- J. Montserrat, *Las transformaciones del platonismo*, Barcelona, Enrahonar, 1987
- M. Morey, *Lectura de Foucault*, Taurus, Madrid, 1983
- H. Mujica, *La palabra inicial*, Trotta, Madrid, 1998
- F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Técnos, Madrid, 1998
- F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1996
- F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1996
- F. Nietzsche, *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1990
- F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 1988

- J. Ortega y Gasset, *Goethe y Dilthey*, Alianza, Madrid, 1983
- O. Paz, *Apariencia desnuda*, Alianza Universidad, Madrid, 1991
- O. Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Seix-Barral, Barcelona, 1991
- O. Paz, *El arco y la lira*, F.C.E., México, 1992
- O. Paz, *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Seix-Barral, Barcelona, 1993
- Platón, *Diálogos*, Gredos, Tomos I-V, Madrid, 1981-1988.
- F. Rella, *El silencio y las palabras*, Paidós, Barcelona, 1992
- R. Rorty, *El giro lingüístico*, Paidós, Barcelona, 1990
- E. Severino, *La filosofía antigua*, Ariel, Barcelona, 1986
- E. Severino, *La filosofía moderna*, Ariel, Barcelona, 1986
- E. Severino, *La filosofía contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987
- E. Severino, *La filosofía futura*, Ariel, Barcelona, 1991
- E. Severino, *Il parricidio mancato*, Adelphi, Milán, 1985
- E. Severino, *Esencia del nihilismo*, Taurus, Madrid, 1991
- G. Steiner, *Presencia Reales*, Destino, Barcelona, 1991
- P. Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, Pre-textos, Valencia,
- E. Subirats, *El alma y la muerte*, Anthropos, Barcelona, 1983
- E. Subirats, *Metamorfosis de la cultura moderna*, Anthropos, Barcelona, 1991
- T. Todorov, *Teorías del símbolo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991
- J. A. Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991
- G. Vattimo, *Le avventure della differenza*, Garzanti, Milano, 1980
- G. Vattimo, *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989
- G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Península, Barcelona, 1987
- G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1993
- G. Vattimo (comp.), *La secularización de la filosofía*, Gedisa, Barcelona, 1994
- G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1995
- G. Vattimo, *Más allá de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1995
- W. Welsch, *Aesthetisches Denken*, Reclam, 1993
- L. Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*, Paidós, Barcelona, 1997
- L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Alianza U., Madrid, 1987
- M. Zambrano, *De la aurora*, Turner, Madrid, 1986
- M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, F.C.E., México-Madrid, 1996



REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER  
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE SOBRESALIENTE "CUM LAUDE"  
POR UNANIMIDAD MADRID, 9 DE JUNIO DE 2001

EL PRESIDENTE,

EL SECRETARIO,

*J. J. Sádala*  
*F. Javier Sádala*

*G. Solana*

FDO.:

FDO.:

GUILLERMO SOLANA

PRIMER VOCAL,

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,

*Florian*  
*Florian*

*Ricardo*

*Andrés*

FDO.:

FDO.:

Ricardo Pavia

FDO.:

Andrés Sánchez Pascual